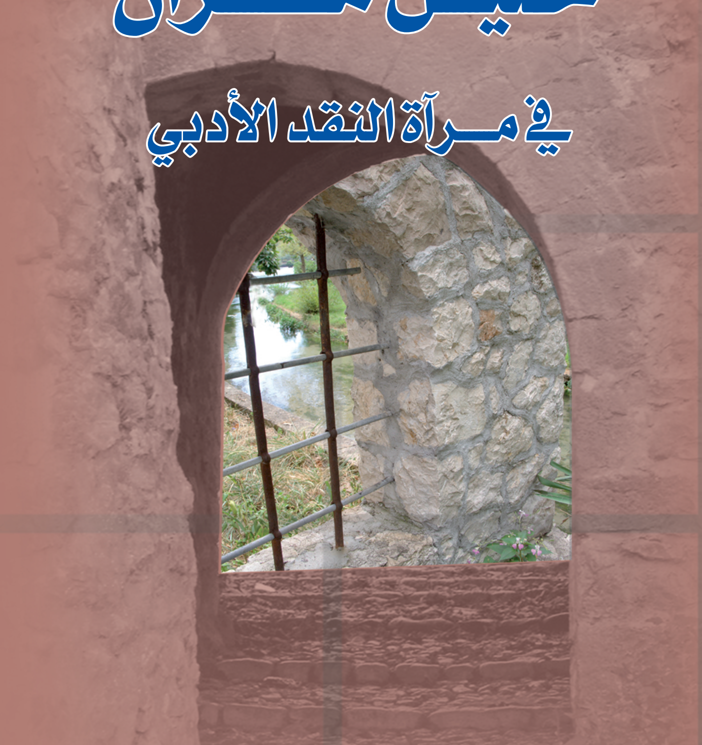
مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

خليل مطران
في مرآة النقد الأدبي



د. نسيمة راشد الغيث



خليل مطران في مرآة النقد الأدبي

د. نسيمة راشد الغيث





Halil Mutran
U Ogledalo knijzevnoj Kritici

Prof .DR . Nasima Rašid Algajt

Kuvajt
2010

خليــل مطران

في مــرآة النقد الأدبي

تأليف

أ.د. نسيمة راشد الغيث

الكــويت

2010

راجعه

عبدالعزيز محمد جمعة

محمود إبراهيم البجالي

الصف والتنفيذ

قسم الكمبيوتر في الأمانة العامة للمؤسسة

الإخراج وتصميم الغلاف

محمد العلي

الطبعة الأولى

تصدر بمناسبة انعقاد الدورة الثانية عشرة للمؤسسة

دورة خليل مطران ومحمد علي/ ماك دزدار

سراييفو/ البوسنة

١٩ - ٢١ أكتوبر ٢٠١٠م.

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

هاتف: 22430514 - فاكس: 22455039 (965+)

E-mail : kw@albabtainprize.org

التصديـر

عندما اختار مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري الشاعر خليل مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩) ليكون نجم الدورة الثانية عشرة للمؤسسة إلى جانب الشاعر البوسنوي محمد علي/ ماك دزدار، كان هذا الاختيار نابعًا من الاحترام العميق لتجربة هذا الشاعر الكبير.

فمطران، الذي ترك وطنه الأول لبنان تحت تأثير وطأة القمع والاستبداد المسيطر على بلاد الشام آنذاك ليستقر في مصر ويعمل بها بعد رحلته القصيرة إلى باريس والتي ظن أنها ستكون دار مقام وأمان، ولكنّ نبضه العروبي أبى له ذلك.

في مصر رأس تحرير جريدة الأهرام، واستقر به المقام، وفيها لقب بـ «شاعر القطرين» الشام ومصر.. وواصل بإبداع واقتدار مشواره الشعري الذي بدأه مبكرًا فوق روابي وطنه الأول لبنان حتى استحق عن جدارة اللقب الذي أطلق عليه.

كما نادى، بعد ذلك. بالمقاومة والكفاح ضدّ من قسّم البلاد العربية واستولى عليها في أعقاب هزيمة العثمانيين في الحرب العالمية الأولى وهم الإنجليز في مصر وفلسطين والفرنسيون في بلاد الشام، وهاجم كذلك الإيطاليين بعد غزوهم واحتلالهم ليبيا.

هذا ما حمله في شعره من هموم وطنه وأمته وإن كان يتناوله بحذر وبصورة غير مباشرة خوفًا من الأعداء وخشية الوقوع في قبضتهم المتعسفة.

وفي هذا الكتاب (خليل مطران في مرآة النقد الأدبي) الذي أسندت الأمانة العامة للمؤسسة مهمة إعداده وتأليفه إلى الأستاذة الدكتورة نسيمة راشد الغيث، فقامت برصد ما قيل من آراء نقدية من أدباء وشعراء ونقاد مجايلين لمطران أوقعت عليها بصمةً من آرائها وتعليقاتها النقدية القيمة.. نترك للقارئ فرصة الاطلاع والتجوال وأن يجوس كل مهتم في سطورها ليقف على هذه الآراء النقدية المهمة..

شكرًا للأستاذة الدكتورة نسيمة .. سعيها محمود وجهدها مقدر.

والله ولي التوفيق،،

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في ١٥ من رجب ١٤٣١هـ

الموافق ٢٧ من يونيو ٢٠١٠م

****

مقدمة عن إعادة الاكتشاف

هذه الصفحات تختار مادتها وتتشكل تحت عنوان «مطران في مرآة النقد الأدبي»، وقد عاش خليل مطران بين عامي ١٨٧٢ و ١٩٤٩ م. هذا المدى الزمني الطويل نسبيًّا (وقد بدأ ينشر أشعاره وهو لا يزال فتىً يتردد مستأذنًا على أبواب الشباب) وقد تجاوز نصف قرن من الإبداع المتنوع في موضوعاته وأشكاله والمخاطبين به ومرجعياته ومناسباته، يجعل من تعقب أصداء ما قال النقد الأدبي ومحاولة تصنيفها عملاً شاقًّا لا ينهض به غير فريق من الباحثين الذين يتوفرون على مراجعة مئات من الدوريات وعشرات من الكتب وآلاف من الصفحات، فضلاً عن إنتاج الخليل نفسه الذي يجاري هذه الجهود، ولعله يسبقها.. كمًّا، وكيفًا !!

وإلى هذا الامتداد الزمني الحافل بالنشاط الإبداعي نجد أن خليل مطران عاش فترة خصبة بل عظيمة الخصوبة، ليس بالنسبة إليه وحسب، بل بالنسبة إلى جيل سبقه، يتسنمه محمود سامي البارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤) وجهده في تأسيس نهضة الشعر، بل نهضة اللغة العربية، من خلال مختاراته الشعرية التي أوقفت تدهور أساليب العربية واستسلامها الوشيك أمام سطوة اللغة التركية المحتمية بمقام الخلافة وتوجهات السياسة في الآستانة من جهة، وتعلق علية القوم في مصر وغيرها من أقطار العرب باللغة الفرنسية ترفعًا عن مجاراة العامة من جهة أخرى، واستشراء العامية حتى في نطاق المؤسسات التعليمية الهزيلة. لقد وقف البارودي بشعره الرائق الذي ينسج على منوال الفحول من القدماء، مع التطلع إلى مستجدات العصر من صور الحضارة وطرائق التعبير، وبمختاراته التي وقفها على شعراء العصور العباسية، دون ما قبلها من جاهلية وأموية، لإيغالها في البداوة ومجافاة موضوعاتها لصور التحضر

ومشاعر التمدن وقف سدًّا منيعًا يحول دون التدهور والاستسلام، حتى إذا ظهر أحمد شوقي (١٨٦٨ – ١٩٣٢) الذي يعدّ مطران مجايلاً له، إذ يصغر أمير الشعراء بأربعة أعوام، أضاف ما يثبت أعمدة السد الذي وضع البارودي أساسه، وأضاف إليه من المسرحيات ما يوسع أفق الرؤية ويفتح طرقًا إضافية أمام الشاعر الذي نشأت موهبته في رعاية تراث قديم، أصيل، دعامته القصيدة الغنائية بإيقاعاتها المصقولة الثابتة ومجازاتها وصورها المتآلفة في ظل أنساق تراثية متوارثة، وصلات تعتمد على اللمحة الذكية أكثر مما تعتمد على طاقة التوحد. وقد شهد هذا الجيل المعاصر، أو المتعاصر– شعراء ذوي مكانة في مقدمتهم حافظ إبراهيم (١٨٧٢ – ١٩٣٢) ونستعيد أسماء من وقف الأستاذ العقاد عند نماذج من شعرهم تكشف عن مذاهبهم في صنع القريض، وقدراتهم في تجديد أساليبه، وهم – حسب ورودهم في كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي»، بعد حافظ إبراهيم، وباستثناء البارودي وشوقي – وقد حظيا بالنصيب الأوفى: حفني ناصف، وإسماعيل صبري، ومحمد عبدالمطلب، وتوفيق البكري، وعبدالله فكري، وعبدالله النديم، وعلي الليثي، ومحمد عثمان جلال، والسيدة عائشة التيمورية.

وعلى ما سردناه اعتمادًا على كتاب العقاد لنا ملاحظتان: أن الأسماء التي عرض لها ليست مرتبة تاريخيًّا، وليست متراتبة أو متدرجة في مستواها الفني، فضلاً عن أن تكون على ذات الدرجة من الفاعلية الإيجابية في تطوير الشعر العربي الحديث. الملاحظة الثانية أن اسم خليل مطران قد أغفل عن عمد فلم يفز بمقالة من بين عشرين مقالة تحدثت بإجمال أو تفصيل عن من سبق ذكرهم، ومع هذا لم يستطع العقاد أن يعبر صامتًا باسم علم شاعر شامخ مجدد في قامة خليل مطران، فألقى في طريقه ببعض العوائق يهوّن بها من دوره الذي يصعب إنكاره وأثره في مجال التجديد. سنعود لهذا الموقف (العقادي) في ما بعد، لنرى كيف سيعيد العقاد نفسه مراجعة مقولته ويتراجع عنها ولو مع قليل من التحفظ، ربما كان مأتاه صعوبة الانقلاب على الرأي عند العقاد، وهو من هو تحت أضواء المريدين والخصوم على السواء، ولم يكن هؤلاء أو أولئك ليغفروا له التراجع إلى حد التناقض في مثل هذا الحكم.

إن صعوبة التعقب لأصداء النقاد في زمن خليل مطران تأتي من امتداد الفترة الزمنية، كما تأتي من كثرة الشعراء المجايلين والسابقين (والتابعين أيضًا) وكانت كثرة من هؤلاء وهؤلاء على صلة وثيقة بخليل مطران، وقد يرمز لهذه الوشيجة القوية بأمرين واضحين تمامًا، سنتوقف عندهما لاحقًا: الأول زيارة مطران للبارودي بعد عودته من المنفى، وارتباطه به، ورثاؤه له، والآخر اختياره رئيسًا لجماعة أبولو عقب وفاة رئيسها الأول (أحمد شوقي) وأثره الواضح في شعراء هذه الجماعة، وهو أمر لم يتحدث عنه خليل مطران، ذو الخلق الرفيع والأدب الجم، وإنما تحدث عنه كبار شعراء هذه الجماعة ذاتها، في مقدمتهم مؤسسها الدكتور أحمد زكي أبو شادي.

على أننا – من جانب آخر – لا نستطيع أن نستل نهضة الشعر في النصف الأول من القرن العشرين – وهو الزمن الذهبي بالنسبة لإبداعات خليل مطران – من بين الفنون القولية والأنشطة الأخرى التي شهدت الرواج والترقي نفسه في مجالاتها الخاصة، بما يعطي الحق في وصف المرحلة بأنها عصر نهضة يتمتع بهيكلية نامية في المسرح كما في الصحافة، في فنون السرد كما في الفنون التشكيلية، في الموسيقى والغناء كما في الترجمة. وحين نستعيد سيرة مطران سنعرف يقينًا أنه لم يكن مشاهدًا أو مراقبًا – من الخارج – لهذه الفنون، إذ له فيها مشاركات ومداخلات واقتراحات وأفكار، تدل على اكتمال تكوينه الثقافي واتساع تواصله مع فنون عصره، وإيجابيته في التعامل مع مستحدثات الحضارة والإفادة منها.

على أن الجانب الأنيس الموافق في حياة مطران هو علاقاته، بما فيها العلاقات الأدبية، أو علاقته بأدباء زمانه من المبدعين والنقاد، ولا نقصد هنا أنه كان يحرص على مودة هؤلاء أو أولئك، فهذا بالنسبة لعلاقة كبار المبدعين بكبار النقاد (على الأقل) كان أمرًا متعارفًا، وإن ما نقصد تبيانه هو أن أقوال النقاد في شعر خليل مطران ومواطن إجادته وتميزه تكاد تكون متفقًا عليها، فليس من بين نقاده من يجعل من شعره سماء، ومن يناقضه فيجعل منه أرضًا، ومرة أخرى لا نعني بهذا أن أشعار مطران معلقة بالموقع الوسط، وإنما نعني أن الجوانب التي سبق إليها مطران في مجال الشعر، أو المقالة، أو الترجمة، فأثبت ريادته أو تفوقه أو انفراده هي موضع

اتفاق بين نقاده، وكذلك الأمر في ما يتعلق بنواحي ضعفه، كما سنرى. وحينئذٍ ستكون الفروق بين النقاد عائدة – غالبًا – إلى قدرات هؤلاء النقاد وتفاوت مشاربهم الثقافية ومعاييرهم النقدية ومدى تقبلهم للجديد، أو رفضهم للتقليد.

إن «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» حين أسندت إليّ إعداد هذه الدراسة لتكون خيطًا من النور يسري عبر ستين عامًا مرّت بين رحيل الشاعر وإقامة هذه الاحتفالية التذكارية قد أولتني جميلاً أشكرها عليه، إذ أتاحت لي – عبر السياحة الطويلة في شعر مطران، ثم في ما تابع إنتاجه من نقد – أن أعمل في اتجاه إعادة اكتشاف هذه الشخصية الغنية بمواهبها، كما بأخلاقياتها، وبحسّها القومي الرفيع. ولعلّي أتأمل العنوان الذي رأت المؤسسة أن يكون العتبة الجامعة المختزلة والمختزنة لمفردات الموضوع: « مطران في مرآة النقد الأدبي»، فأجد اتساعًا في الرؤية إذ لم يحدد «الشعر» وهو المرتكز الأساسي والأقوى، وإنما ترك الأمر على إطلاق إنتاجه وممارساته ووظائفه، وكذلك الأمر في «مرآة» النقد، والعنوان وإن كان يشير إلى مرآة واحدة، فإنه لم يقف بامتدادها عند معاصري الشاعر، أو في موازاة عصرنا الحاضر، «ومرآة النقد» لا تقبل إلاّ من مدخل المجاز، فربما كان للنقد مرايا بعدد النقاد، أو عدد مناهج النقد، فضلاً عمّن يكتبون نقدًا لا يلتزم أصول منهج من المناهج. حقًّا إن مرايا النقد لها أوجه مختلفة، بعضها محدب، يظهر الأشياء والظواهر أضخم مما هي في رؤية العين المجردة، كما أن بعض مرايا النقد مقعر، يظهر الأشياء والظواهر وربما الفضائل أصغر مما هي في رؤية العين المجردة، ولا يعني هذا أن مرايا النقد المستوية المصقولة الأمينة غائبة عن أداء دورها. فهي موجودة أيضًا، وهي التي سأحرص على أن أنوّه بها، واقتبس منها، وأرتب عليها مفردات إعادة الاكتشاف لشاعر يتجدد مع الزمن، ومع كل قراءة تستجد. إن شاعرًا عظيم الخصوبة في عطاء موهبته، أقيم لتكريمه عديد من الاحتفاليات والندوات والمؤتمرات في حياته وبعد رحيله، وصدرت عن فنه وإبداعاته أعداد خاصة من دوريات ذات وزن في جديتها ورقيّ معاييرها (حدث هذا في حياته ولا يزال يحدث) كما أن احتفالية مؤسسة الجائزة تضع في هذا السياق علامة جليلة مقدرة.. إن شاعرًا قد أعطى النقد الأدبي

فرصًا متعددة للارتقاء والاحتفاء بالتجديد، وهذا المستوى الذي بلغه النقد في تعامله مع إنتاج خليل مطران (الشعري بصفة خاصة) يسقط عن كاهل من يتصدى لمحاولة تجميع أضواء مرايا النقد الأدبي في مرآة واحدة أن يضع محاولته الشاقة في مستوى «نقد النقد»، لأن من نقدوا إبداع خليل مطران كانوا من أصحاب القامات العالية في تأسيس النقد الأدبي (العربي) الحديث، وهؤلاء هم الذين نتجه إلى مراياهم لنستجمع من أقوالهم ما يعطي تصورًا خليقًا بشاعر عظيم.

وأختم هذه المقدمة العامة الموجزة بالإشارة إلى أربعة أمور:

أولها تسجيل الفضل والتقدير وجميل العرفان لمكتبة البابطين المركزية للشعر العربي، التي أعلنت الكويت مركزًا أصيلاً ومخزونًا استراتيجيًّا للشعر العربي في كافة عصوره وأقطاره، ولقد أمدّتني - بسخاء عظيم - بأهم المراجع والوثائق التي ما كان لهذه الدراسة أن تستقيم بدونها.

وثانيها أنني قسمت مادة هذا الكتاب إلى ثلاثة أقسام تدل عليها العناوين ، راعيت أن تجتمع تحت لواء شعر الخليل، لم نهمل حياته الإنسانية وعلاقاته بناس عصره، ولكن شعره كان أولاً وقبل كل شيء هو ما نعوّل عليه ونعنى به، وقد جاء القسم الأول تحت عنوان «مطران: شعره ونقاده وعصره»، والقسم الثاني تحت عنوان: «أعمدة التجديد السبعة»، أما القسم الثالث فهو تحت عنوان «متابعات وثائقية». وسيتضح أن كل قسم يتوخى تحقيق هدف منهجي لا يستغني عن الآخرين.

ومن بين ما رمينا إليه في الأخذ بهذا المنهج أننا جمعنا بين أسلوبين في جلاء صورة مطران كما تبدو عند النقاد، إذ كان يمكن أن نعوّل على تجميع المعلومات النقدية وصياغتها في شكل مقالات بقلمنا، أو الاكتفاء بصياغة مقدمة جامعة مختصرة عن الشاعر ونقاده ثم انتخاب عدد من المقالات النقدية المنشورة في الدوريات التي جعلت من شعر مطران موضوعًا لها، وترتيبها تاريخيًّا أو فنيًّا لتدل على المطلوب. من الواضح أننا أعطينا الأفضلية للجمع بين الطريقتين، ونرجو أن نكون قد حققنا التوازن بينهما والوفاء بالمطلوب في نهاية الأمر.

الأمر الثالث أن هذه الدراسة لم تحاول أن تكون شاملة، بمعنى أن تكون مستوعبة لكل ما قال النقاد عن فن خليل مطران. إننا لو حرصنا على تحقيق «الشمول» بهذا المعنى المستوعب لاحتجنا إلى ضعف، وربما أضعاف القدر المتاح من الصفحات، ولدفعنا بالقارئ – دون جريرة – إلى المأزق الكمي محدود الجدوى، والذي – ربما تفوقت الأعمال الببليوجرافية عليه، بكونها أشد حرصًا وأدق ترتيبًا في تحقيق الشمول. إن هذا يعني أننا سنبرز من أقوال النقاد أولئك الذين كتبوا على مرايا مصقولة، صافية، أصيلة، صحيحة الانتماء لأصحابها.

الأمر الرابع أننا وجدنا موقعنا الذي دفعنا إليه بقوة الموضوع في ذاته لا يمكن أن يكون محددًا بتعقب أقوال النقاد، والاختيار من بينها، وتصنيفها. كان لابد أن يكون إبداع خليل مطران (بخاصة شعره) دون إغفال لفنون إبداعه الأخرى وحتى ما كتب هو من نقد وأبدى من فكر.. كان لابد أن يكون حاضرًا في الوعي إزاء مرآة النقد، وكان لا مفر من أن نبدأ منه أحيانًا، أو أن نعود إليه، أو نقايس اعتمادًا عليه.. وهذا حق للشاعر العظيم، وحق لمن يكتب عنه أيضًا، حتى وإن كان عنوان محاولته: مطران في مرآة النقد الأدبي !!

تحية إجلال وإكبار لشاعرٍ رحب الإنسانية، عظيم الموهبة، أحب الناس، وأحب أمته العربية، وأحب أمجادها، وبشر بآلاء مستقبلها..

****

القسم الأول

مطران: شعره ونقاده وعصره

١ - قراءة في العتبة الأولى

ويقصد بالعتبة الأولى «العنوان» سواء كان عنوانًا لعمل إبداعي أم لعمل علمي، وللعنوان – أو العتبة الأولى – أهمية بالغة في نطاق التحليل البنيوي بصفة خاصة، إذ يفترض أن العنوان الذي اختاره الكاتب – سواء كان قد وضعه في صدارة العمل قبل أن يكتبه، أم اهتدى إليه بعد إنجاز عمله – يتضمن كل معطيات هذا العمل وخلاصته بكثافة واختصار[١]، (وهذا مصداق القول الشعبي السائر: الكتاب يقرأ من عنوانه)، وقد شهد عصر نهضة الشعر العربي – الربع الأخير من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين – الحرص على اختيار أوصاف مميزة لكبار المبدعين دون صغارهم، ولعل محمود سامي البارودي – الذي حمل لقب «فارس السيف والقلم» كان الأسبق في هذا الاتجاه، تبعه أحمد شوقي الذي آثر أن يختار لنفسه لقب «شاعر الأمير »[٢]، ولكنه، مع علوّ نجمه والاطمئنان إلى انفراده ببعض فنون الشعر وتفرده – من بين أقرانه – بالإجادة في فنون أخرى – أعيدت صياغة اللقب بعكس العلاقة بين المضاف والمضاف إليه فأصبح «أمير الشعراء»، وهكذا عقد احتفال لمبايعته باللقب في القاهرة (١٩٢٧) – أما حافظ إبراهيم، المتطلع إلى منافسة شوقي، فلم يكن أمامه إلا أن يتقبل لقب «شاعر النيل»، بذريعة أنه ولد في يخت صغير (ذهبية) كانت ترسو على شاطئ النيل أمام مدينة ديروط في صعيد مصر، ولم يكن لحافظ من شعر في النيل ما يبرر حمله لهذا اللقب (بعكس شوقي وله فريدة لا تجارى قافية، بعنوان: أيها النيل،

---

(١) يرى البنيويون أن «عتبات النص» تكثف جوهر بنيته، وتحليلها هو المدخل الطبيعي للكشف عن أسرار تكوين هذا النص. والعتبات أربع، تبدأ بالعنوان، ثم الإهداء، ثم المقدمة، ثم الفقرة الأولى في النص نفسه. هذا الاحتشاد الأولي هو فيض الموهبة والطاقة المختزنة التي تتسلسل بعد ذلك مع تتابع فقرات المكتوب.

(٢) في قصيدة شوقي: ومطلعها: حفَّ كأسَها الحببُ ... فهي فضَّةٌ ذهــبُ
يقول واصفًا نفسه ومفاخرًا: شاعرُ الأمير ومـــا ... بالقليلِ ذا اللقب

وقد غنت منها أم كلثوم أبياتًا) وإن كان شعر حافظ في مصر، وفي رجالاتها، وبخاصة ما نظمه في مدح ثم رثاء الإمام محمد عبده، وما رثى به مصطفى كامل، ما لم يتطلع شاعر من بعده إلى منافسته فيه. قد يشهر الشاعر بإحدى قصائده ذات التميز والخصوصية، وقد دأب جمهور الشعر ونقاده – في مصر خاصة – على ممارسة هذا الانتقاء الدال، فكان الشاعر محمد عبدالمطلب شاعر «العلوية»[١]، كما كان علي محمود طه شاعر «الجندول»[٢]، وكان محمود حسن إسماعيل شاعر «الكوخ»[٣] وهكذا. في هذا الجو الثقافي الاجتماعي المحتفى بالشعر الحريص على تعليق شارات الخصوصية على صدور المجيدين من الشعراء، نزل خليل مطران إلى الإسكندرية (١٨٩٠) قادمًا من بيروت – هاربًا من سطوة الحكم التركي لبلاد الشام – مضمرًا التوجه إلى فرنسا، وقد فعل، وبين مرسيليا وليون وباريس لم يجد الأمان، ومن باب أولى لم يجد نفسه، فقفل عائدًا إلى الإسكندرية (١٨٩٢) وفيها وجد العون من أبناء الشام (لبنان وسورية) الذين سبقوه إلى اتخاذ مصر وطنًا ثانيًا، وهكذا أتيحت له فرصة التعريف بموهبته الشعرية المتميزة منذ أيامه الأولى في الإسكندرية، ولم يمض غير عام حتى كان مسؤولاً عن مكتب الأهرام في القاهرة، إذ كانت الإسكندرية مقرها منذ إنشائها (١٨٧٥) بل رئيسًا لتحرير الأهرام عقب انتقال إدارتها إلى القاهرة – عام (١٩٠٠). لقد توالت إبداعات خليل مطران، وراح نجمه يعلو ليأخذ مكانًا إلى جوار اسمي شوقي وحافظ، وكان لابد من «لقب» فكان «شاعر القطرين» هو اللقب المطابق ليس لمراحل أو مرحلتي عمره وحسب، وإنما لحالة التوازن (النسبي) التي حققها في ما كتب عن مصر، وعن الشام، عن وطن الإقامة، ووطن الولادة[٤]، ويمكن أن نضع لقب «شاعر القطرين» في مكانه الصحيح حين ندرك أن أحدًا قبله، أو بعده، لم يطلق

---

(١) وهي في مديح الإمام علي كرم الله وجهه، جارى بها «عمرية» حافظ إبراهيم الشهيرة.

(٢) الجندول نوع من السفن الصغيرة، عرفت به مدينة البندقية (فينيسيا) وعندما زارها الشاعر وركب الجندول غنى له وسماه عروس البحر وحلم الخيال، وقد اختار الموسيقار محمد عبدالوهاب مقاطع من هذه القصيدة الرومنتيكية، وغنّاها.

(٣) «أغاني الكوخ» عنوان الديوان الأول للشاعر محمود حسن إسماعيل – صدر عام ١٩٣٥، وقد توالت دواوين الشاعر حتى زمن رحيله، ولكن اللقب ظل ثابتًا.

(٤) اهتمت بعض المصادر التي كتبت عن مطران بما قال من شعر في كل من القطرين، ويدلّ الإحصاء الكمّي أن ما قاله في وطنه الأول يفوق ما كتبه في وطنه الثاني، ويرى من يقول بالمساواة أن عواطفه في شعره (اللبناني) أقوى حضورًا وصدقية من شعره في مصر.

عليه هذا الوصف – على كثرة الشعراء – الذين هاجروا من الشام وقضوا حياتهم في مصر، وحين ندرك أيضًا أن الفترة الزمنية التي قضاها خليل مطران في مصر، وهي تزيد على خمسة وخمسين عامًا، كانت المرحلة التي شهدت دبيب الحياة وتجدد الخضرة في جذور الفكر القومي، وظهر هذا جليًّا في التوجه الثقافي والاجتماعي وحتى السياسي الذي نلمسه من موقف مصر من حرب إيطاليا على طرابلس الغرب، وحرب فرنسا على سورية ولبنان، وتوجت هذه المرحلة بإعلان قيام جامعة الدول العربية (١٩٤٥) – نذكر هذا ليدل على القيمة (الروحية) التي يمثلها لقب «شاعر القطرين» – في زمنه، بالإضافة إلى القيمة الفنية، إذ تحمل الصيغة معنى «القصر» !!

وكما ذكرنا.. بزغ نجم خليل مطران مبكرًا – وهو دون العشرين (بل يذكر أنه أبدع قصيدته المنشورة الأولى ولم يكن يجاوز الخامسة عشرة) !!–ولم تنفد طاقته الشعرية، وإن تراجعت بعض الشيء بفعل وهن الشيخوخة والمرض ومواصلة العمل إلى آخر مراحل العمر[(١)]، إذ توفي عام ١٩٤٩، فكان عمره بلغ الخامسة والسبعين أو تجاوزها، (وهي بمتوسط الأعمار في زمانه سن متقدمة)، وكان قد مضى على رحيل حافظ، ثم شوقي في عام واحد(١٩٣٢) خمسة عشر عامًا لم تسفر عن شاعر في قامة أيهما، ولهذا ظل موقع الصدارة شاغرًا، ومستعدًّا لاستقبال ثالث الثلاثة خليل مطران الذي كان خلف أحمد شوقي في رياسة جماعة أبولو، وقد أنتج هذا تعديلاً في لقب شاعر القطرين، فأصبح «شاعر الأقطار العربية». ونضيف إلى ما تقدم أنه مع تراجع حالة الإبهار وهالة الإكبار التي كان يستدعيها حضور أحمد شوقي في المحافل والمجالس، وانتهاء حالة المنافسة الصامتة التي كان طرفها الآخر حافظ إبراهيم، بدأ «شخص» خليل مطران يشغل مواقع وظيفية عالية، كما أنعم عليه برتبة

---

(١) لمطران قصيدة مؤثرة، تعد من عيون الشعر الإنساني، اختار لها عنوان: «الشاعر يوقع على وتره الأخير لحن الرضى وسكينة النفس. ومطلعها:

ماذا يريد الشّعرُ مني ... أخنَى عليه علوّ سنّي
هل كان ما ذهبتْ به ... الأيامُ من أدبي وفنِّي ؟
أحسنتُ ظني والليا ... لي لم توافق حُسن ظني
خمدتْ بيَ النارُ التي ... رفعتْ بعينِ العصر شأني

البكوية (١٩٤٢)، وقد كان حظ خليل مطران من عناية النقد وإعلائه من شأن نواحي التجديد في أسلوبه ولغته، كما في بناء القصيدة واضحًا، في حياته، وزاد عند النقاد والدارسين الشغف بشعره بعد رحيله، وإن لم يكن هذا الشغف مترتبًا على الرحيل بالطبع، وإنما ترتب على تجدد أساليب النقد ومناهجه، وتطور معاييره وأهدافه. وقد أدىّ هذا إلى استحداث عناوين وألقاب (أو عتبات) جاوزت تلك العتبة الأولى (شاعر القطرين) المعدلة بعتبة (شاعر الأقطار)، ويمكن أن نلاحظ – في تلك العتبات المستحدثة – تراجع المحتوى الجغرافي المعتمد على الكم أو المقدار (القطرين أو الأقطار) لصالح القيمة الشعرية أو المكانة الخاصة التي يستحقها شعره أو يستحقها شخصه إذا ما قورن بشاعري جيله الكبيرين.

لقد ظل خليل مطران محتفظًا بلقب «شاعر القطرين»، وكأنه استحقاق تاريخي ثابت غير قابل للتعديل، أما ما يكتب تحته فإنه يتغير مع القراءة والمنهج. احتفظ بهذا العنوان – الذي أصبح تراثًا – منير عشقوتي (نشرته: دار المشرق – بيروت ١٩٩١) والشيخ كامل محمد محمد عويضة (دار الكتب العلمية، بيروت. د. ت).

أما «شاعر الأقطار العربية» فقد آثر هذه العتبة جمال الدين الرمادي (دار المعارف بمصر ١٩٥٩) وفوزي عطوي (دار الفكر العربي – بيروت – ١٩٨٨).

وقد آثر بعض الدارسين أن ينصّ في عنوان اختاره على أهمية ما يمثله شعر خليل مطران في تطوير الشعر العربي، أو ما عرف بالتجديد: فألف سعيد حسين منصور كتابه تحت عنوان «التجديد في شعر خليل مطران» (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة ١٩٧٧)، ويجتمع مدلول الباكورة، والطليعة، في عنوان اختاره ميشال جحا: «باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث» (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت ١٩٨١) ويقترب من هذا الاختيار يوسف بكار الذي ألحق اسم الخليل بوصف شعره بأنه «من بوادر التجديد» (نشرته «دار المناهل – بيروت – ط أولى د. ت – وقد جمع إلى مطران إبراهيم طوقان على بعد المسافة). على أن عنوانًا كالذي آثره خليل الموسى: «شاعر العصر الحديث» يجمع في عبارة

واحدة بين جملة شاعر الأقطار العربية، ومنزلة التحديث في هذا الشعر. ويؤثر طاهر أحمد الطناحي في كتابه المبكر نسبيًّا عنوانًا محايدًا يحدد حياته وإن انطوى فنه في أثنائها، فيؤلف كتاب «حياة مطران» (نشرته المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر – القاهرة – ١٩٦٥)، غير أن محمود بن الشريف يؤلف عن مطران كتاب: «شاعر الحرية» (دون بيانات نشر) ثم يؤلف كتابًا يحمل أنفاس التحدي والمجازفة، وهو بعنوان: «خليل مطران أستاذ شوقي وحافظ» (نشرته دار سعد مصر – د. ت). وبمراجعة تواريخ أهم ما نشر عن شعر خليل مطران من دراسات في صيغة كتب يتقدم كتاب حسن السندوبي، وهو بعنوان «الشعراء الثلاثة: شوقي – مطران – حافظ» (نشرته المكتبة التجارية عام ١٩٢٢، أي في حياة الشعراء الثلاثة)، وهنا نلاحظ أن حسن السندوبي أول من غير في نسق التراتب الموحي بالتقدم الفنيّ، وكان المألوف أن يقال: شوقي وحافظ ومطران، بل قد يقتصر على شوقي وحافظ إذ تقدما بالعمر[1]، كما تقدما (زمنيًّا) بالإبداع والذيوع.

ولعل السندوبي كان مستقرًّا في ذاكرة طه حسين حين ألف كتابه «حافظ وشوقي» مقدمًا اسم حافظ على اسم قرينه، ليس اعتمادًا على أن حافظًا رحل عن الدنيا قبل شوقي بأربعة أشهر، فهو الأسبق، وحسب، ولكن محتوى الكتاب يسجل لحافظ من فضائل الشعر أكثر مما يسجل لشوقي، وإن اعترف بأن الخسارة في فقدهما لا تعوض !!

ونصل إلى ما كتبه صباح الجهيم، وأجمله في عتبة دالة مكثفة: «خليل مطران الشاعر» (منشورات وزارة الثقافة – دمشق ١٩٩٠) – أما إسماعيل أحمد أدهم – صاحب سلسلة مقالات تعد أهم، أو من أهم ما كتب عن فن مطران الشعري، فقد اختار عنوانًا يتكرر في صدر ثلاث عشرة دراسة، (نشرتها مجلة المقتطف عام ١٩٣٩ – ١٩٤٠) «شاعر العربية الإبداعي» فجاء عنوانه – على إيجازه مركبًا من دلالة ذات إيحاء استغراقي (شاعر العربية) وإضافة نوعية تحدد هذا الاستغراق بتخصيصه بالرومانتيكية، وكانت تترجم إلى «الإبداعية».

(١) على أشهر الأقوال: ولد مطران عام ١٨٧٢، وهو العام نفسه الذي جرى عليه تقدير سِنّ حافظ إبراهيم، ومن الباحثين من يرجع بميلاد مطران إلى ١٨٧١، أو قبيل ذلك.

ومهما يكن من أمر هذه الألقاب فإنها – مهما كانت درجة الاختلاف بين مدلولاتها – لا تلقى على عواهنها، بخاصة عند من يحاول البرهنة على اختياره، فلم يكن يردد وراء ما يطمئن إليه دون إقامة الدليل. لعل دراسة صدرت عام ١٩٧٧ هي الأسبق إلى التفصيل في شأن لقب «شاعر القطرين[١]»، وذلك بتقديم إحصاء بالقصائد التي قالها في وطنه الأول، مسقط رأسه (لبنان و سورية) ووطنه الثاني الذي عاش فيه زمن شبابه وكهولته وشيخوخته وحتى رحيله (مصر) تشير هذه الدراسة إلى هيام خليل مطران بمدينة بعلبك حيث ولد، وبمصائف لبنان، فضلاً عن قصائد الحنين، ويصف الباحث عاطفة الشاعر في هذه القصائد بأنها لا تقل عن حنين شعراء المهجر (الأمريكي) لوطنهم، فلم يكن قرب المسافة ولا وحدة الأرومة العربية بقادرة على إطفاء لاعج الشوق، إنه يخاطب شعراء المهجر فيقول:

تلك الدّيارُ أتذكُرونَ جمالَها
بين السُّهولِ الخضرِ والأطْوَادِ ؟
أَتَردُّهَا أحلامُكُم، أَتَرودُهَا
أوهامُكُم في يقظةٍ ورُقَاد ؟
أمّا أنا فعلَى تَقادُمِ هجرتي
عنها وِدادي لا يزالُ وِدَادي
لبنانُهَا، ودمشقُهَا، وبقاعُهَا
وضِياعُهَا والبحرُ طيَّ فؤادي[٢]

ويدلل الباحث – في هذا السياق – على ثبات شعوره الوطني تجاه لبنان، وقلق موقفه النظير تجاه مصر، من الوجهة التاريخية، فقد تسيطر النزعة الفينيقية على عدد من قصائده الممجدة لقدماء لبنان، ولم يكن لقدماء مصر هذا الحظ، فقد يتغنى بأمجاد فراعنتهم مجاراة للشعور الوطني، وقد يحمل على هؤلاء الفراعنة ويندد

---

(١) تأليف الدكتور سعيد حسن منصور – كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.
(٢) هذه الأبيات مقتبسة من قصيدة بعنوان: «للتأليف بين القلوب» – أنشدت في حفلة أقامها النادي الشرقي وشهدتها الجالية اللبنانية والسورية. ديوان خليل مطران – مطبعة دار الهلال – بمصر ١٩٤٩ - الجزء الثاني – ص ١٠٧.

باستبدادهم ولا يرى في آثارهم إلا أنها صورة مجسمة للطغيان، حتى يقول عن باني الأهرام:

شـــــاد فـأعـلـــى وبـــنـــى فــــوطَّـدا
لا لـــلــعُــلا، ولا لــــه، بـــل لــلـعِـدا
مـسـتـعـبِـدُ أمّـتَــــــهُ فــــي يـومـــهِ
مـسـتـعـبـدُ بـنـيـهِ لـــلـعَـــادي غـدا
إنـــي أرى عَـــدَّ الـرمـــالِ هـــا هـنـا
خـلائـقًـــا تَـكْـثـــرُ أنْ تُـعَـــدَّدا
أكـــلُّ هـــذي الأنـــفـــسِ الـهَـلْـكَـى غـدًا
تـبـنـي لـفـــانٍ جَـــدَثًـا مُـخـلَّـدا[1]

ومع هذا فقد غنى لمجد مصر القديم، واتخذ من رحلة إيزيس – معبودة المصريين القدماء – إلى لبنان رمزًا للإخاء القديم.

وقد توسع كامل محمد محمد عويضة في تعقب لقب شاعر القطرين، وتحولاته[2]، وبدأ بمقدمة طويلة عن ألقاب الشعراء ومناسباتها، إلى أن يقرر أن «**لقب شاعر القطرين ترجمان ذلك الإحساس في الجمهور المصري صاحب الفضل في ابتداع هذا اللقب الجميل[3]**» وبعد أن يشير إلى عدد من قصائد مطران التي تغنت بالطبيعة المصرية، وهى إحدى علامات الإعجاب الفطري بالمكان، يتدرج ليفصل في كيفية انتقال اللقب من «شاعر القطرين» إلى «شاعر الأقطار العربية»، فيقول: كان مطران صديقًا حميمًا لشوقي وحافظ، وكان كل من الشعراء الثلاثة تحلّق شاعريته في أفقها الخاص، وينعم باللقب الذي خلعه عليه الجمهور، فلما غادر شوقي وحافظ هذه (الدنيا) همس بعض الناس أن خلا المكان لمطران، وهمّوا أن يورثوه لقب أحد صاحبيه، ولكن الخليل.. استنكر هذا الإرث، وأشار إلى ذلك في رثاء شوقي حيث قال:

---

(١) ينظر: سعيد حسين منصور: التجديد في شعر خليل مطران – ص ٤٥ وما بعدها. أما الأبيات من قصيدة «الأهرام» فهي من قصيدة لمطران – ديوانه ج١ ص ١٠٤.

(٢) في كتابه: «خليل مطران شاعر القطرين» – ص ٩٤ وما بعدها.

(٣) المرجع السابق – ص ٧٨.

الـصَّـاحـبـانِ الأكـــــرمـانِ تَــوَلَّـيـا
فـعــلامَ بـعـد الـصَّـاحـبـين ثَـوائـــي ؟
لـم يـتـرُكَـا بِـرَداهُـمَــا غـيـرَ الـشَّـجَـى
لأخـيـهـمـا مــا دام فـــي الأحـيــاء
وحِـيـالــيَ الخُـلَـطَـــاءُ إلاّ أنـنــي
مُـتـغـرِّبٌ بـالـعـهـد فـي خُـلَـطـــائِـي
أبــدًا ولِـــيْ مِـن فـضـلِ مـا مَـجُـدَا بـهِ
إرثٌ إذًا جَـهِـلَ الـزّمـانُ وفـائــي
إنْ نَـحْـيَ بـالـذِّكْـرى فـلا تـبـديـلَ في
صِـفَـــةٍ، ولا تـغـيـيـرَ فـــي الأسـمـاء

من ثم أكبرت صحف ذاك العهد وفاء الخليل للراحلين، فصدرت وهي تلقبه بشاعر الأقطار العربية[1].

لا يحتاج وصف شعر مطران بأنه باكورة التحديث، أو التجديد، أو أنه شاعر العصر الحديث تعقيبًا شارحًا، لأن الوصف له طابع التعميم، ويمكن أن يتكرر لشعراء آخرين دون أن ينكر على حامله، ولكن وصف خليل مطران بأنه «أستاذ شوقي وحافظ» هو الذي يستحق وقفة، وقد وضعه مؤلف الكتاب - محمود بن الشريف - على الغلاف الخارجي، ولم يكتف بأن يكون المعنى رأيًا في سياق طرح عام، أو احتمالاً من بين احتمالات. إننا - على أية حال لا نناقش ما يمثله محمود بن الشريف نقديًا، وهل «يتحمل» هذه الإثارة أم أنها «صيحة» في اتجاه الشهرة، أو مخالفة الرأي (الأدبي) العام. وربما لو أن ابن الشريف أعاد صياغة عبارته محددة المرمى إلى: خليل مطران أستاذ شعراء العصر، أو ما يشبه هذا المعنى الذي لا ينصّ على كبيري شعراء الأمة العربية باسميهما، وهما من هما، لكان أقرب إلى الموافقة العامة، ولا شك في أن ابن

(١) المرجع السابق - ص ٩٧ وما بعدها - العبارة مقتبسة بتصرف، أما أبيات الخليل ففي ديوانه: ج٤ ص ١٢٦، والقصيدة في رثاء أحمد شوقي. أما الشطر الأول من البيت الرابع فصوابه في طبعة الديوان التي نعتمدها: أيراد لي من فضل ما مجدا به

الشريف كان موافقًا – في داخله ويقينه النقدي – على صواب هذه المقولة الحادة، ولكنه يدرك أيضًا أنه لا يستطيع أن يتحمل تبعتها، أو يحتج لها بالقوة المناسبة إذا ما دعي للنزال دفاعًا عن رأيه. من ثم كانت تلك «العتبة» المساندة، التي وضعها في صدر كتابة، في صفحة مستقلة، والعتبة من «سبك» طه حسين، وتقول: «**مطران زعيم الشعر العربي المعاصر، وأستاذ الشعراء العرب المعاصرين، لا يستثنى منهم أحد**»!!

والآن: من واجبنا أن نوثق ونؤصل هذا الاقتباس، لنرى في أي سياق قاله طه حسين، وما المدى الذي تؤطره عبارة «أستاذ الشعراء العرب المعاصرين».

لقد كتب طه حسين عن مطران وشعره غير مرة، من أقربها ما جاء عرضًا في ما كتب عن حافظ وشوقي من مقالات بدأ نشرها الصحفي عقب وفاة حافظ، وكان رحيل شوقي (أكتوبر ١٩٣٢) ختامًا لها، وقد جمعت في كتاب بعنوان «حافظ وشوقي». في الفصل الأول من هذا الكتاب، وعنوانه: «الأدب الجديد» عرض طه حسين لمفهوم التجديد وحدوده لدى الشاعرين، ثم لدى مطران، متخذًا من مقدمات دواوين الشعراء الثلاثة مدخلاً للتعريف بخصوصية شعر كل منهم. ومن المعروف أن الدكتور محمد حسين هيكل هو الذي قدّم لديوان شوقي[1]، أما مقدمة ديوان حافظ – المتاحة ذاك الوقت – فكانت غفلاً من توقيع صاحبها، وقد ألمح إليه مقال طه حسين دون ذكر اسمه. وهنا ينفرد خليل مطران بأنه الذي تولى تقديم شعره إلى قرائه، وهذا الانفراد استحق إعجاب عميد الأدب وإطراءه، ليس لأن الشاعر كاتب أيضًا، وإنما لأن هذا الموقف دليل على وضوح مفاهيمه، واستعداده لتحمل ما يترتب على رأيه، والدفاع عنه. يقول طه حسين: «**أما مقدمة ديوان مطران فقد كتبها مطران نفسه، وهو بين هؤلاء الثلاثة الشاعر الوحيد الذي عني بشعره، ووجد في نفسه الشجاعة على تقديمه للقراء. فأما الشاعران الآخران فقد آثرا أن يستظلا بغيرهما من زعماء النثر. وربما كان لهذا الفرق بين مطران وصاحبيه شيء من الخطر، وربما كان هذا الفرق الذي يظهر ضئيلاً عنوانًا لفرق آخر عظيم بين شعر مطران وشعر صاحبيه. فالحق أنك لا**

(١) كتب شوقي بنفسه مقدمة الجزء الأول من ديوانه في طبعته الأولى (١٨٩٨) وقد ترك تقديم الطبعة الثانية (١٩٢٤) للدكتور محمد حسين هيكل، وهي المتداولة إلى اليوم .

تعرف مذهب شوقي وحافظ في الشعر إلاّ إذا قرأت شعرهما واستقصيته، واستخلصت هذا المذهب من قصائدهما ومقطوعاتهما، بل من أبياتهما المتفرقة، ولكنك لا تقرأ بيتًا واحدًا من شعر مطران في هذا الديوان إلاّ بعد أن تكون قد عرفت مذهب الرجل في الشعر وعقيدته الفنية، وأسلوبه في فهم الجمال الأدبي وعرضه على الناس[1]».

وفي سياق آخر من سياقات هذا الكتاب عن «حافظ وشوقي «يبرق اسم خليل مطران مرتبطًا مع أصحاب الشعر «الحقيقي»، الذي يجمع بين الخيال والفكر والعاطفة، وهم – تحديدًا – خليل مطران والعقاد، في مصر، ومعروف الرصافي وجميل صدقي الزهاوي، في العراق. إن طه حسين يرى أن ثقافة الشاعر ودأبه على تغذية الفكر وروح البحث يقوي شعره ويضمن له الاحتفاظ بقيمته (الباقية) عند المتلقي الذي لا تخلبه برقشة المعاني ورنين الأصوات، بل إنه يلوم مطران في خضوعه لمجاراة شعراء عصره لينال حظًا مما نالوه من الإعجاب الجماهيري، فيكتب مثلما يكتبون، ويقع دونهم في النظم على هذه الطريقة التي لا يرتضيها وعيه الفني وتكوينه الفكري[2].

لقد كتب طه حسين عن شعر مطران مرات عدة، في حياته، وبعد رحيله، وسنعود إليه في مواقعه، ولكن كيف «حاول» محمود بن الشريف أن يقدم أسانيد لما اقتبس من طه حسين، فأوله بأن جعل من مطران أستاذًا للشاعرين الكبيرين ؟!

يمكن أن نقول إن عبارة «**مطران زعيم الشعر العربي المعاصر، وأستاذ الشعراء العرب المعاصرين، لا يستثنى منهم أحد**»، هي إشارة لبقة، وإن ظلت حكمًا شخصيًّا، بتفوق شعر مطران على شعر شوقي وحافظ، وهو ما ردّدته صراحة عبارة سبق ذكرها وتوثيقها، ولكنها – بالمقابل – ذكرت من نقاط الخلل والنقص في شعر مطران ما يتراجع بمدى هذه الأستاذية إلى حدود العصر، وليس حدّ الشعر، ولا حدّ الإنسانية، ففي مجال الإشادة بشعر شاعر الهند العظيم «طاغور» وحصوله على جائزة نوبل، يعرض طه حسين لأهمية صدور الشعر عن فلسفة خاصة بالشاعر، كما كان شعر

---

(١) طه حسين: حافظ وشوقي – ط ثالثة – الناشر: الخانجي بمصر، والمثنى ببغداد – مقدمة طه حسين بتاريخ ٥ مارس ١٩٣٣ – ص ١١، ١٢.

(٢) حافظ وشوقي – ص ١٤٧ – ١٥١.

المعري وشعر المتنبي، ثم يتساءل عميد الأدب: «**فأين فلسفة شوقي أو حافظ أو البارودي أو مطران**[1]» ؟ وهكذا استعاد مطران – حين الاستناد إلى معيار مختلف – مكانه بين شعراء زمانه، وتظل هذه الأستاذية نسبية، مرتبطة بمجال محدد.

يعتمد محمود بن الشريف في تثبيت وصف الأستاذية لمطران، دون رفيقي عصره، بأنه كان أوفرهم حظًّا في الأخذ بمناحي التجديد، وهنا يعود إلى الاستناد على مقولات طه حسين[2] ويلتقط من شعر شوقي وحافظ ما يدل على زعامة الخليل، فقد أقيم حفل لتكريم مطران (١٩١٣) حين أنعم الخديو عليه بالوسام المجيدي، فقال شوقي في تكريمه مخاطبًا لبنان:

هــذا أديــبُــكَ يـحـتـفـي بـوســامِـهِ
وبـيـانُـهُ لـلـمـشـرقَـيْـنِ وســامُ
ويُـجَـلُّ قَـدرُ قـلادةٍ فـي صـدرِهِ
ولـه الـقـلائـدُ سِـمـطُـهـا الإلـهـامُ

وكذلك أنشد حافظ إبراهيم:

نَـظَـمَ الـشَّـامَ والـعـراقَ ومِـصـرًا
سِـلْـكُ آيـاتِـهِ فـكـانَ الإمـامـا
فمشي الـنـثرُ خـاضعًـا ومشى الشِّعْـ
ـرُ وألـقـى إلـى الخـلـيـل الـزِّمَـامـا
فـعـقـدنـا لـه الـلـواءَ عـلـيـنـا
واحـتَـفَـلـنـا نــزيـدُهُ إكـرامـا

وداعب حفني ناصف مطران قائلاً:

يـا شـعـرَ مـطـرانٍ لـعـبـ
ـتَ بـلُـبِّـنـا ونـفـثـتَ سِـحـرْكْ

(١) المرجع السابق – ص ١٥١.

(٢) محمود بن الشريف: خليل مطران أستاذ شوقي وحافظ – ص ٣٧.

لــــلــــه مــــا أحـــــــــلاكَ يــا
سـحــرَ الــبــيــانِ، ومــا أمـــرّكْ
مــــا أنـــــت لــــــــلآداب مــطــ
ـــــــرانٌ، ولــكـــن أنـــت بــطْــركْ

إننا ندرك أن مجاملات حفلات التكريم من تقاليدها العربية أن تبالغ، بل أن تتمادى في المبالغة، فلا ضير في وصف الخليل بإمام الشعراء، وأن الشعر نفسه ألقى إليه الزمام، وأنه تجاوز رتبة المطرانية إلى كرسي البطريركية.. فهذا خيال الشعراء ولعبهم بالصور والمعاني، ولا يصح أن يعد رأيًا نقديًا، أو رؤية فنية.

****

٢ - عاشق متنقل الهوى غير لعوب

في التوطئة لهذه الفقرة عن جانب – لعله من أهم الجوانب – من حياة خليل مطران وعلاقاته، نرى ضرورة توضيح بعض الأمور ؛ أولها مترتب على ما رغب فيه مطران نفسه من أنه حين يعرض لحياته العاطفية وعلاقته بالمرأة (والمعروف أنه مات عزبًا لم يتزوج) أن يشير إلى تجربة حب وحيدة مبكرة، تبرعمت وأزهرت وطالت فأثارت حسد الوشاة، حتى تمكنوا من إفسادها والقضاء عليها. هكذا – عادة – يعبر الخليل عن هذا الجانب من حياته الممتدة، وعلاقاته المختلفة، ولكن المعنيين بسيرته، والنقاد الذين يربطون بين الإبداع والحياة الشخصية (الممارسات) كانت لهم آراء مختلفة، ولم يكن ممكنًا إغفال هذه الآراء بالنسبة إلى حياته الشخصية، كما بالنسبة لمحركات موهبته، وبخاصة حين تعمل أدوات النقد في اتجاه التفسير والتأويل، والمساحة التي تتحرك فيها مخيلة المبدع وكيف يعيد تشكيل تجربته المباشرة ليحقق لها القبول والإقناع لدى المتلقي، أو ليخفي ما يحرص على مواراته من أسرار حياته الشخصية، أو حياة محبوبته حال أن غلبته حاسته الفنية فباح بسره بوحًا مقنّعا يخفي بقدر ما يبدي. ولقد انقسم العشاق – في الموروث العربي – إلى نوعين، فهناك العاشق المتوحّد الهوى، أي الذي أخلص الحب لفتاة واحدة طوال حياته، وهذا في عرف التراث هو العاشق العذري، وهناك العاشق المتنقل الهوى الذي تعلقت عواطفه بغير واحدة، وهذا النوع من الحب وصف بأنه حب مادّي[1]. لقد اعتبر الشاعر الذي تنقلت عواطفه بين أكثر من محبوبة – في تصنيف القدماء، وربما عند المحدثين أيضًا

(١) يراجع في هذا التقسيم ومصطلحاته من كتب التراث: كتاب الزهرة (النصف الأول) لمحمد بن أبي داود الظاهري. ومن الدراسات الحديثة: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، للدكتور محمد غنيمي هلال، والحب في التراث العربي، للدكتور محمد حسن عبدالله.

– شخصًا عابثًا، أو متهتكًا (والمتهتك من لا يبالي بأن تهتك أسراره)، ولم يكن مطران كذلك على الرغم من تعدد تجارب الحب أو محاولاته، لقد أراد أن يبدو عذريًّا في هواه، ولكن وشايات شعره تقول غير ذلك، أو على الأقل: تتحفظ على هذه العذرية، من ثم جمعنا في وصف عشقه بين الطرفين (من جانبنا لا نجد تناقضًا) فهو عاشق متنقل، لكنه غير لعوب، إذ لم يكن يخادع أو يدعي ويتظاهر، وإنما هي مواقف ومراحل وحالات تولد في مهادها الطبيعي، إذ هو رجل أديب مشهور مشهود له، دمث الخلق، صاحب خيال محلق، وصاحب إرادة حديدية، ورؤية عملية في نفس الوقت، كان يبدع شعره، ويمارس التجارة، ويؤسس صحيفة وصحيفة، فهذا صنف من الرجال يتمتع بخصوصية وجاذبية.

هناك جانب آخر يتصل بهذا الشأن يستحق أن نجلوه، فقد كان رفقاء عصره من الشعراء ينحّون الإفضاء بعواطفهم الشخصية عن أشعارهم، لقد قضى حافظ إبراهيم حياته عزبًا مثل صديقه خليل مطران، وعاش حافظ في رعاية زوج خاله مكتفيًا بهذه الرعاية عن جنس النساء[1]، وقد يدعم هذا (الانحسار النسائي) ما نلاحظ من غياب قصائد الغزل من بين أغراض الشعر، واختصارها ونضوبها وتقليديتها في مقدمات قصائد المديح التي استقر العرف الفني على أن تتقبل الغزل (أو النسيب) في مقدماتها. أما أحمد شوقي – الذي تخلو سيرته من أية إشارة إلى أية مغامرة عاطفية أو بادرة عشق – فقد فاضت نسبة كبيرة من قصائده المدحية والوصفية بغزل حار نابض باللوعة والمتعة معًا.. وقد ألمحت مقدمة الدكتور محمد حسين هيكل لديوان «الشوقيات» لشيء من هذا[2]، غير أنه إلماح عام يشير من بعيد دون أن يثبت أو يستشهد بدليل غير الشعر، وقد درج العقل العربي – وهو محق في هذا – على ألا يتخذ مما يذكر الشعراء في قصائدهم أنها «اعترفات» تدينهم، أو «شهادات» على

(١) تنظر مقدمة أحمد أمين لديوان حافظ إبراهيم، وفيها يذكر أن حافظًا تزوج لمدة أربعة أشهر انتهت بالطلاق، وعاد إلى الحياة منفردًا في بيت خاله، واستمر حتى بعد وفاة هذا الخال.

(٢) في ثنايا هذه المقدمة يقول هيكل عن ديوان شوقي: كأنك أمام رجلين مختلفين جد الاختلاف.. أحدهما مؤمن عامر النفس بالإيمان.. حكيم، محافظ في اللغة.. والآخر رجل دنيا يرى في المتاع بالحياة ونعميها خير آمال الحياة وغاياتها.

غيرهم. لقد أردنا مما ذكرنا أن نقرّب صورة المناخ الاجتماعي والفكري الذي عاش الخليل حياته فيه، وفي هذا يبدو مختلفًا جدًّا، حتى حال إفضائه بقصة ذلك الحب (الوحيد) الذي يُقرّ به ولا يقر بغيره، وإن ترك وسائل الإقرار لشعره. ويتفرع على هذا الموقف المطراني أمران: أنه كان لا مفر من التطرق لقضية الحب في حياة مطران لوضوح تداخل مظهره وتقلباته وحالاته وفواجعه ومسراته في شعر هذا الشاعر، في الصور والمجازات وعمل المخيلة بوجه عام، كما في بناء القصيدة، وبخاصة حين تكون قصيدة قصصية السياق، فإن المحتوى لا ينفصل عن الشكل، ولابد من أن يصل «مبضع» الناقد إلى ما وراء التجربة، وعلاقته بما أسفرت عنه، وتقنعت به.

أما الأمر الآخر فمتحقق في رومنتيكية مطران (في شعره وفكره) وصلتها برومنتيكية حياته، وسلوكه العام، ولقد نهض مطران برئاسة جماعة أبولو التي أشهرت تحطيم الأنساق الكلاسيكية في الشعر وفي حياة الشاعر، ومن هنا كان مطران: شعرًا وسلوكًا الذي فتح باب العشق أمام (شعراء أبولو العشاق): علي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وصالح جودت، وإن كان ترك الباب مواربًا وراء التشكيل القصصي، وبعض الإسقاطات، فإن خلفاءه من تلاميذ أبولو فتحوا الباب على مصراعيه، وهذا هو التدرج الطبيعي، الذي يوازن بين المفاهيم الرومنتيكية وقبول المجتمع لها.

في حدود المنظور الرومنتيكي عرض صاحب أقدم تحليل مستوعب لشعرية مطران - وهو الدكتور إسماعيل أحمد أدهم - لملابسات قصة الحب (الوحيدة) وما أسفرت عنه شعريًّا وحياتيًّا، على أن الدكتور أدهم يؤسس غرضه لهذا الجانب على رأي نقدي لا ينساق وراء المألوف، وقد اعترض على مقولة لأنطون الجميِّل (وردت في مقال له بمجلة الهلال ١٩٠٨) ترى أنه يمكن أن ندرس حياة خليل مطران شطرًا شطرًا من مطالعة ديوانه سطرًا سطرًا، فإن شعر الخليل رسم تمثلت لنا فيه كل أطوار صاحبه وارتسمت في صفحاته كل عواطف قلبه!! إن الدكتور أدهم يرفض هذا القول جملة وتفصيلاً، ويأتي هذا الرفض معتمدًا على «**تصنيف مختلف لمنابع الشعر عند مطران، الذي يشبهه - في علاقة شعره بحياته - بشعراء الإفرنج «من الصعوبة في مكان أن تخلص من شعرهم بتاريخ حياتهم، لأن الموضوعية في شعرهم تطغى على**

الذاتية فيهم حتى تتلاشى فرديتهم، فلا يدور على أغراضها شعرهم. وهم في هذا عكس العرب الذين تدور شاعريتهم حول الأغراض الذاتية، من حيث يتلاشى كل شيء فيهم في حياتهم»[1]، فكان الدكتور أدهم – في عنايته بالخبر (الوحيد) المتعلق بعاطفة الحب عند الخليل – يحذرنا من «قراءة» الخبر (القصة) قراءة خاطئة باعتبار شعره «صورة طبق الأصل» مما جرى، ولكنه – في تفصيل الخبر / القصة، وانعكاساته الفنية على شعره يشير الناقد إلى أفكار وعواطف مؤثرة، في قصائد مختلفة، تدور في المحور ذاته، ولكنها لا تحاول أن تعيد حكايته أو تفضي به أو تتعقب انعكاساته من حيث هو حدث. ولهذا يروي أدهم القليل عن حادث التعارف (في أحد متنزهات القاهرة ولسع النحلة لها ومسارعته إلى مواساتها ومساعدتها) والتخفي في اللقاء، ثم إفساد الوشاية لصفاء عاطفتها، ومرضها، وما ترتب عليه من سفرها إلى الشام للاستشفاء، وأحزانه في هذه المرحلة، ثم إخبار أصدقائه له بأنها شفيت، ليدهمه خبر موتها، وما قال فيها من رثاء، على رأس كل عام لمدة عشرين عامًا !!

هنا اكتفى أدهم بالقطاف الفكري والتوجه الانفعالي، وليس بعنصر الحكاية، ولهذا تعقب الانعكاسات المتموجة مع مراحل التعارف، فالعشق، فالتخفي، فالوشاية والقطيعة، فالمرض والفراق، فالموت !! هنا تبدو لمع من القصائد:

«آدم وحواء» و «تذكار» و «عتاب» و «روعة نبأ» و تكذيب النبأ «و «حكاية عاشقين».
ولهذا الانتقاء معنًى مزدوج: أن بين حياة الشاعر مطران الشخصية ونشاطه الشعري صلة لا تنكر، وأن هذه الصلة لا تنعكس بجملة التجربة في قصيدة بعينها، فهذا ما نفاه أدهم ولم يتقبله من مقولة أنطون الجميل، وهذا بدوره ينفي التناقض عن آراء أدهم، الذي قال بالصلة بين الشعر والتجربة المعاشة، ولكنه – بالنسبة لقصيدة مطران – يرى أن إبداعه الفني يأبى أن يصبَّ هذه التجربة في قصيدة بعينها، إن التجربة تستصفي الخبرة، وتثمر نوعًا من الوعي العميق بحالة، تأخذ موقعها في سياق قد استدعاها بطريقة طبيعية، دون تعمّل أو انحصار في قصيدة بعينها.

---

(١) إسماعيل أحمد أدهم: شعراء معاصرون (الجزء الثاني): خليل مطران – (تحرير وتقديم / أحمد الهواري) – دار المعارف بمصر – (د. ت) – ص ٢٥٠.

قد يبدو مهمًّا أن نرتب المصادر النقدية التي عنيت بالحياة العاطفية لخليل مطران، فنقدم السابق على اللاحق لنحدد أماكن الإضافة ووجهتها، ولكن يعترض هذا عائقان أحدهما منهجي، وهو أننا لا نتناول حياة الشاعر العاطفية من حيث هي وجه من وجوه شخصيته الإنسانية، حتى وإن يكن شديد التأثير في شعره، وإنما نحصر عنايتنا بما أبدى النقاد من آراء في ما أنتج الخليل من أنواع الإبداع، وهنا سنجد بعض المهتمين بشعر الخليل يتناولون المحور العاطفي (أو علاقته بالمرأة) بمعزل عن نشاطه الشعري، غير إشارات عابرة تحمل عناوين بعض القصائد، ومن هؤلاء – على سبيل التمثيل وليس الحصر – جميل جبر[١]، وخليل الموسى[٢]، فقد أشارا إلى ارتباط بعض القصائد بتجارب حب بين الشاعر وإحدى النساء بما يؤكد تعددية العلاقات ولكن دون استخراج وجه من أوجه النقد، أو الكشف عن مسار نفسي أو فكري بحكم هذه العلاقات.

هذا هو العائق الأول (المنهجي) الذي يحملنا على الإشارة الموجزة إلى هذه المحاولات النقدية التي خلت – أو كادت – من أن تؤسس رؤيتها على محور مركزي يحدد فهمها للعلاقة بين الشطر الشخصي للشاعر – أي شاعر – والشطر الفني له.

أما العائق الثاني فهو أن أكثر هذه المصادر المتاحة لنا ليست محددة التاريخ، فلا نملك اليقين متى نشرت وأيها الأسبق، وبهذا يظل بناء فكرتنا – في سياقها الزمني – ناقص الوثاقة واليقين، وهو أمر يقلق الكاتب قبل أن يبلبل فكرة المتلقي. غير أن هذه المصادر النقدية – جميعًا تقريبًا – تسجل – عبر قراءتها لشعر مطران – تعدد محبوباته، ودون أن تصطدم برواية مطران نفسه عن عشقه الوحيد، وهنا يكون التساؤل عن «مسوغات» أو دلائل القول بتعدد المحبوبات، ومدى الاتفاق على القصائد والمحبوبات المنطويات في ثناياها.

من أقدم المحاولات في هذا الاتجاه ما كتب ميشال جحا تحت عنوان: «المرأة في حياة مطران» نقلاً عن عدة مصادر[٣]، أن صحفيًّا أديبًا سأل الخليل مرة عن امرأة

(١) في كتابه: خليل مطران في سيرته وأدبه – الناشر: نوفل – بيروت (د. ت).

(٢) في كتابه: خليل مطران شاعر العصر الحديث – دار ابن كثير – دمشق – بيروت ١٩٩٦.

(٣) في كتابه: خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت (د. ت)، تشير مقدمة الطبعة الأولى أن الأطروحة كتبت بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٥٧ – ص ٧٨.

حياته، فقال:.. ثق أنه كانت هناك امرأة في حياتي، وأنها لا تزال حتى اليوم (كان هذا قبل وفاة مطران بعدة سنوات) وستبقى ما بقيت. فسأله: وهل تغنيت بها ؟ فأجاب: كثيرًا، وهاك آخر ما قلته فيها:

فشابَ بنو ليلى، وشاب بنو ابنها
وحرقةُ ليلى في الفؤاد كما هِيا

ويستخرج الناقد أسماء النساء في سياق الغزل من ديوان الخليل: سعاد، وأدماء، وهند، وليلى، ومارية، كما يشير إلى أن الخليل في مقدمة قصيدته «حكاية عاشقين «سمّى المعشوقة أسماء متعددة لتخفى حقيقتها وتنصرف عنها الظنون. وهذا إحدى وسائل التكتم التي دأب عليها الخليل. إن ميشال جحا يرى أن الخليل نفسه هو العاشق في قصيدة «حكاية عاشقين»، حتى وإن زعم في مقدمتها أنه كان – في القصيدة – ترجمان ضمير العاشق ولسان فؤاده.

والإضافة النقدية الجديرة بأن يشار إليها في هذا المقام: أن الخليل حين ذهب إلى الإسكندرية (شاطئ المكس) وكتب رائعته «المساء» أشار فيها إلى داءين ألمّا به، وهما العشق والمرض، أو العشق الذي أدى إلى المرض !!، ثم يستخلص من قصيدة «حكاية عاشقين» ما يؤكد صلتها المباشرة بحياة قائلها: «صدق الشعور في قصائد الحكاية، وتنوع البحور والقوافي وفقًا لاختلاف أزمنة النظم وطبقًا لتباين أسبابه، وإبدال الشاعر اسم العاشقين بضمير المتكلم خلافًا لما درج عليه في سائر حكايات الديوان[1]»

ويعنى جميل جبر (في السيرة المجملة التي عرض خلالها لأهم ملامح شعر مطران) بما أسماه: «حياته العاطفية[2]» فيشير تحديدًا إلى عدد من الأسماء قرين عدد من القصائد:

ليلى صباغ – وقد زارت القاهرة عام ١٩١٥ وكانت قد احتلت مركزًا مرموقًا في نيويورك، واحتفلت بها الجالية اللبنانية في مصر، وأنشد مطران قصيدة في تحيتها استعاد بعض ذكريات حبه (الأول) لها في زحلة وبعلبك.

(١) ميشال جحا: خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث – ص ٨٠.
(٢) جميل جبر: خليل مطران في سيرته وأدبه – ص ١٥ وما بعدها.

الكسندرا خوري سعادة – وقد تعرف بها عقب عودته من باريس للاستقرار في الإسكندرية، وهي صاحبة مجلة اللوتس (بالفرنسية) ومجلة أنيس الجليس (العربية) نشر بها مطران عددًا من قصائده، وكان لها صالون أدبي كان الشاعر من رواده، وفي رأي جميل جبر أن قصيدة مطران، بعنوان: «إلى جميلة أديبة» قيلت فيها، ومطلعها:

يا عيونًا تَسقِي العيونَ رحيقا
واصلي مُدمنًا أبى أن يفيقَا
أسكِريني على الدوام وأفني
مُهجتي أدمعًا وعزمي حريقا
تلك خمرُ الحياةِ من لم يذقْهَا
مرّةً ليس بالحياةِ خَلِيقا(1)

حسناء نمسوية التقاها في حديقة عامة بالقاهرة، ثم قضى عليها داء السل وهي في ميعة الصبا. ويذكر جميل جبر أن هذه الحبيبة (المجهولة) هي التي ألهمت الخليل ما وصفه برائعته الغنائية المتسلسلة: «حكاية عاشقين»، وأعلن أنها هي حبيبته الحقيقية لا قبل ولا بعد. ويضيف الناقد هامشًا يحدد زمن هذا الحب بأنه دام من سنة ١٨٩٧ حتى سنة ١٩٠٣ (2) !! هل يؤكد هذا أن النمسوية صريعة ذات الصدر التي امتد عشقها ست سنوات، هي بذاتها التي أوقع الوشاة بينه وبينها، وأنها سافرت إلى الشام للاستشفاء ؟ لابد أن الأمر كذلك، لأن المسألة لا تحتمل الازدواج في العشق، بخاصة أن جميل جبر يحدد أنها التي ألهمته قصيدة «حكاية عاشقين».

وتذكر الأديبة ميّ زيادة بين ملهمات مطران، كما يوصف بأنه كان سباقًا إلى اكتشاف موهبتها، وأنه كتب عن باكورتها الشعرية بالفرنسية، وحين أنشأت ميّ صالونها الأدبي في القاهرة (١٩١٤) كان من رواده الدائمين، وقصّد قصائد عن الصالون وصاحبته، وكان مطران «**من القلة التي واصلت مواساة ميّ في وحدتها**

(1) القصيدة كاملة في ديوان خليل مطران: الناشر دار الهلال – القاهرة ١٩٤٩ – القصيدة ج١ – ص ٤٧. وفيها يسمي المتغزل بها «سعاد»، وفي القصيدة وصف لتباريح عاشق ومعاناته «السهد» كانت الأحق بأن يثبتها الناقد. القصيدة في خمسة وعشرين بيتًا.

(2) المرجع السابق – ص ١٦.

(يعني محنة مرضها النفسي) ثم رافقها إلى مثواها الأخير في خريف سنة ١٩٤١، وقد رثاها أبلغ رثاء»[١].

ويشير أخيرًا إلى سيدة متزوجة، وصفها بأنها من ملهماته، وقد عبر عن حبه لها في غزليات منها قصيدة «بنفسجة في عروة» وقصيدة «زهرة ساهرتي».

هذه «أخبار» عن خمس نساء أحبهن الخليل، على تفاوت في مراحل العمر، ودرجة التعلق، لم يتناولها الناقد من منظور انعكاسها على إبداعه، وصلتها بعمل المخيلة، والقدرة على الخروج بها من مستوى «الإفضاء» أو «الاعتراف» أو «الوصف» إلى مستوى التحليل والتأويل وسطوة المرجعية الضاغطة على ضمير الشاعر في عملية بوح على مفترق الطريق بين الإشهار والإضمار.

ولا يضيف منير عشقوتي – في ما عرض من إشارات عن حب الخليل – إلاّ تأكيد القسمة المشهورة للحب، بين قائلين بعذرية عشق الخليل، وقائلين بحسيته، والكاتب يعد الحسية في الحب تهمة، إذ تقول عبارته: «**اتّهمه البعض بأنه في الواقع لم يكن عذريًا وإنما أرضى ملذاته، كما تناقلوا (!!) عنه ميله إلى نساء كثيرات كميّ زيادة وكريمة جودت باشا وزير العدل في الدولة العثمانية**»[٢]... هذا في مقابل الفريق الآخر الذي يراه عذريًّا موحدًا في الحب، أو غير متنقل الهوى كما عبر القدماء.

أما الشاعر صالح جودت في مقدمته لكتاب فوزي عطوي: «خليل مطران شاعر الأقطار العربية» فيكتفي بذكر فتاة النحلة، ويراها جماع موقف مطران من عاطفة الحب، ويرى بأنه عناها في أكثر شعره المتعلق بهذه العاطفة، وليس في قصيدة «حكاية عاشقين» وحسب، وبخاصة قصيدة «كان»، ومطلعها:

سُـــــــررتُ فـــي الـــعـــمـــرِ مـــرّةْ
وكـــنـــتِ أنـــــتِ المـــــــــــرَّةْ[٣]

---

(١) المرجع السابق – ص ١٧.

(٢) منير عشقوتي: خليل مطران – دار المشرق – بيروت ١٩٩١ – ص ٣٩.

(٣) القصيدة قصيرة (١١ بيتًا) – انظر ديوان الخليل طبعة دار الهلال – القاهرة ١٩٤٩ – جا ص ٢٢٢ – وهي بعنوان «كان»، وهي آخر قصيدة في سلسلة قصائد حكاية عاشقين.

والقصيدة الأخرى التائية، ومطلعها:

يــا مُــنَــى الـقـلـبِ ونــورَ الْـ
ـعَـينِ مُـذْ كـنـتُ وكـنـتِ[1]

ولا يغيب عن الخاطر أن شعر صالح جودت - كاتب المقال - يمضي على هذا النسق الذي آثره في التمثيل للشعر الغزلي من بين أشعار الخليل.

ونختم هذا المحور من حياة مطران، وفنون إبداعه الشعري بما كتبه محمود بن الشريف صاحب كتاب «خليل مطران أستاذ شوقي وحافظ»، ففي هذا الكتاب قدم إحصاء بست حالات من الحب، معتمدًا على الأخبار والمرويات حينًا، ومستخلصًا من القصائد حينًا آخر، ولكنه لم يعرض لها في مكان واحد، أو تحت عنوان واحد، مما يجعل هذه الأخبار وما يتصل بها من أشعار أدخل في سيرته، وفنه الشعري، فكأنها ليست مقصودة لذاتها. ولابن الشريف موقف مبدئي جاهز من أخلاق مطران، بما فيها عشقه، فيقول تحت عنوان «قلب كبير»:

«**من يدرس حياة مطران ويطالع ديوانه يجد شعره يمثل لنا شخصيته ويرسم لنا ذاتيته ويشف عن عاطفة قلبه ويكشف عن ذوب نفسه - والدارس لقصائده الغرامية حينما يعرض له هذان البيتان:**

وكَـمْ عـرضـتْ لـي غـانـيـاتٌ فعِفتُـها
وصـنـتُ ضـمـيـري والـلـسـانَ الـمُشبِّـبا
وغــالَ فـــؤادي الـبــينُ إلاّ بـقـيـةً
قـضـى الحـبُّ أن أحـيـا بـهـا فـأعـذَّبَـا

يخرج من هذا بأن مطران محب عفيف، ووامق شريف طاهر في عاطفته، صادق في مودته»[2].

لا يختلف «ترتيب «محمود بن الشريف لأخبار حب مطران عمن سبقه، فحبيبة الصِّبا المبكر في بعلبك في صدر القائمة، ثم تأتي «حكاية عاشقين» وباعثتها ذات

(١) القصيدة قطعة من خمسة أبيات - ديوان الخليل ج٢ - ص ٣٢٦.
(٢) خليل مطران أستاذ شوقي وحافظ - ص ٢١.

النحلة، وما يتصل بقصة حبها من قصائد تضع أقنعة مختلفة على اسمها. ولكن ابن الشريف يقتصر على هاتين المرأتين نحو خمسين صفحة من كتابه، ليعود إلى المرأة مجددًا من خلال بحث في ألوان الجديد من شعر مطران، فيشير - تحديدًا - إلى قصيدة «النوارة» ويذكر أنه كتبها في خريف عمره، وكان يقطف أوراقها ليسألها: هل له في هوى الغانيات نصيب[١] ؟

كما يشير إلى قصيدة «بنفسجة في عروة»، وأنه كان وراءها حب امرأة، كما كانت قصيدة «حكاية وردة[٢]» دليلاً على حب آخر. ويختم ابن الشريف إشاراته المتفرقة عن أخبار مطران العشقية بأن ينقل عن كتاب محمد مندور قوله عن قصيدة «قصة عاشقين»، وغيرها مما هو بسبيلها أن «**بعضها يمكن أن ينطوي تحت ما يسمى في علم الجمال النفسي: الهروب من الواقع، حيث يلتمس الفنان في فنه مخرجًا للمكبوت في نفسه من عواطف وأحاسيس وأفكار**»[٣].

****

(١) المرجع السابق - ص ٧١.

(٢) مطولة (٨٠ بيتًا) من المزدوج متعدد القوافي - ج ٢ - ص ٢٨٨.

(٣) وهذا قول متداول في مجال سيكولوجية التعبير الشعري

٣ - وفي قـول آخـر !!

في المربع الأول من مرآة النقد الأدبي التي حاولت استجماع الوجه الأكثر إشراقًا لخليل مطران وشعره وفرت بين أيدينا أهم الألقاب التي أكدت مكانته وخصوصية شعره التي أشادت بريادته الفنية، وحتى حياته العاطفية التي خاضت غمار تجارب مختلفة نجد من عرض لهذا الجانب من حياة الخليل يقترب منه برفق وحدب وثقة في سمو المقاصد، وقد شاركنا بدورنا في تأكيد هذه النزعة، فاتخذنا لهذا سببًا من المنهج النقدي نفسه، فلم نجعل اقتحام تفاصيل الحياة الخاصة هدفًا يبتغى، وإنما هو إحدى وسائل الكشف عن سر الموهبة وحركة الخيال وطاقته، فمن لم يقدم من نقاد مطران إنجازًا في هذا المستوى أخرجناه من دائرة الاهتمام. أما هذا القسم فقد أعطينا اهتمامنا فيه لقراءة ظلال الصورة، ولا نقول «الوجه الآخر»، إذ لا نجد ناقدًا حاول أو يحاول تجريد شعر الخليل من كونه إنجازًا متقدمًا قياسًا إلى شعر عصره، أو تجريد الخليل نفسه من أنه رائد وسابق ومؤثر في معاصريه ولاحقيه من الشعراء، ولكننا نجد درجة من التأويل للدور، أو التحفظ بالنسبة لإطلاق الأثر، دون ادعاء موقع النقيض. وعلى افتراض أن شيئًا من هذا حدث، فإنه يجد من يتصدى للرد عليه، والانتصار للخليل وإعلاء مكانة شعره، كما أن الزمن - وهو أعظم بوتقة تصهر الأقوال وتختبرها وتعيد فرز أصيلها من زائفها - تكفل بتصحيح بعض المغالطات.

أول قول آخر يتحفظ على بعض ما أسند إلى مطران وشعره من تأثير صدر عن عباس محمود العقاد، وكان هذا في سياق كتابه: «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي»، وقد سبقت الإشارة إلى أن العقاد لم يتوقف عند شعر الخليل، فيمنحه فصلاً من بين الفصول، ولعل هذا لفت انتباه بعض المهتمين بالشأن الأدبي، فبعث

برسالة على هيئة سؤال، يسأل عن شأن الخليل بين شعراء عصره ومنهم زميلاه شوقي وحافظ. من الواضح أن صيغة السؤال حملت نوعًا من الاستفزاز للعقاد، نستخلص هذا ليس من المعيار الذي احتكم إليه في جوابه وحسب، وإنما في ما قدم به لهذا الجواب أيضًا، فقد أرسل اتهامًا لمن لا يقتنع بكلامه بأنه أعوج الرأس، وهو الخاسر إن لم يتبع قول العقاد[(١)]. وبعد مقدمة يصف فيها مطران بأنه ليس من البيئة الشعرية في مصر ولا من المولدين فيها والخارجين من بيئاتها (مع أن المفترض أن يكون السؤال عن الأثر والتفاعل وليس عن النشأة)، يغمز العقاد قيمة الخليل الشعرية، حتى يقول: «**فكان في من ذكرناهم ممن فارقوا الحياة كفاية تغني عن التعديد والتفصيل**[(٢)]». فكأن للخليل – في شعره – أشباهًا، والتعريف ببعضهم يغني عن هذا التعدد !! غير أن العقاد يشعر بأن حجته الخاذلة مخذولة، فلا يلبث أن يقدم اعترافًا من جانب، يثلمه ويستلبه من جانب آخر، إذ يقول: «**أما إنه من المجددين فذلك ما لا ريب فيه، ولكنه لا فضل له في تجديده لأنه لم يكن يستطيع غيره (!!) وإنما العناء كل العناء في التجديد الذي ينازع فيه الإنسان موروثاته وعقباته، ويتخذ له فيه طريقًا غير الطريق المرسوم له من قبل وجوده – أما الأستاذ مطران فقد كان في حاجة إلى جهد لاجتناب التجديد (!!) ولم يكن محتاجًا إلى جهد لإتباع مناهج الأدب الحديثة لأنه درج على الدراسة الأوروبية، ولم يفرض عليه الماضي الموروث أن يتشيع تشيع العقيدة لبقايا الآداب العربية أو بقايا الآداب الإسلامية، فعناؤه حين يمضي في طريق التجديد عشر خطوات دون العناء الذي يلقاه في الخطوة الواحدة رجل مثل حافظ إبراهيم، وقوة الطبع في تجاوز هذه الخطوة الواحدة أظهر من قوة الطبع في تلك الخطوات العشر ؛ لأن الفرق بينهما كالفرق بين من يسبح في وجه التيار، ومن يسبح مع التيار (!!) والأستاذ خليل مطران من جيل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، فهو أكبر من الجيل الناشئ في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهو علم وحده في جيله ولكنه لم يؤثر بعبارته أو بروحه في من أتى بعده من المصريين، لأن هؤلاء كانوا يطلعون على الأدب العربي القديم من مصدره، ويطلعون على الأدب**

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي – ط ثانية – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة – (د. ت) ص ١٩٨.
(٢) المرجع السابق – ص ١٩٩.

الأوروبي من مصادره الكثيرة، ولاسيما الإنجليزية، فهم أولى أن يستفيدوا اللغة من الجاهليين والمخضرمين والعباسيين، وهم أولى أن يستفيدوا نوازع التجديد من آداب الأوربيين. وليس للأستاذ مطران مكان الوساطة في الأمرين (!!) ولاسيما عند من يقرؤون الإنجليزية ولا يرجعون في النقد إلى موازين الأدب الفرنسي أو إلى الاقتداء بموسيه ولامرتين وغيرهما من أمراء البلاغة في إبان نشأة مطران... فهو كصاحبه شوقي قد تأثر بثقافة الجيل الناشئ بعدهما في مصر، ولم يؤثرا فيه (!!)[1]».

هذا قول العقاد (المبكر) في دور الخليل في الشعر المصري، وقد قطعنا استرساله بعلامة التعجب في أربعة مواضع، يتم فيه تجاهل حقائق مقررة، وإنكار شهادات معلنة، والتحول بالفضائل إلى مثالب، وقد وضح في العبارات الختامية مما اقتبسنا من العقاد أنه يدافع عن موقعه في الشعر والنقد مرة بحجة أن الخليل ليس نباتًا مصريًّا فلا تثريب في استبعاده، وأخرى لأن ثقافة الخليل فرنسية، في حين أن منابع التأثر عند جيل من بعد شوقي إنجليزية.. الخ، والحق أن الخليل حين كتب مقدمة ديوانه في جزئه الأول، وطبعته الأولى (١٩٠٨) وهزّ مفاهيم الشعرية فاستحق ثناء طه حسين، وسرت عبارته الشهيرة: «**هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده**» حدث هذا قبل أن يستقر العقاد في القاهرة ويسمع الناس باسمه، وقد احتاج إلى الانتظار حتى صدر كتاب «الديوان» في النقد (١٩٢١) – ثلاثة عشر عامًا حتى عرفه الناس شاعرًا يهاجم أحمد شوقي.

والآن نناقش هذه المقولات المثيرة واحدة بعد أخرى. فهل حقًّا لا فضل لمطران في تجديده لأنه لم يكن يستطيع غيره ؟! إن العقل الإنساني يعجز عن تصور أن مفكرًا يدعو إلى التجديد تحت حتمية أنه لا يستطيع غيره، قياسًا على أن الحديد – مثلا – لا يملك إلا أن يتمدد مع التسخين !! ونسأل: هل كان مطران مجبرًا على التجديد أو كان مفروضًا عليه وقد حجب عنه التقليد، أم كان هذا التجديد اختيارًا وموقفًا واعيًا وراشدًا ومكلفًا أيضًا لأنه لم يكن يروق لكثير من جمهور الشعر كما أشار إلى هذا طه حسين من قبل ؟ وهل نتوقف عن امتداح حمرة الورد وروعة عبيره بحجة أنه وجد

(١) المرجع السابق – ص ١٩٩، ٢٠٠ – ويدحض الدكتور إسماعيل أدهم هذا الزعم ويصفه بأنه دعوة يردها الواقع من جهة، كما يثبت زيفها – والعبارة له – اعترافات أكابر شعراء العربية من الآخذين بأسباب الجديد كأبي شادي والمازني – شعراء معاصرون: مطران – ص ٢١٥.

نفسه هكذا، ولم يكن له خيار في اختيار لونه ورائحته ؟ وأغرب من هذا أن يقال عن مطران إنه كان في حاجة إلى جهد لاجتناب التجديد، ولكن هل ينكر العقاد أن مطران تلميذ اليازجي، وأن خبرته باللغة التراثية وبالأدب القديم تدل عليها قصائده المجددة ذاتها. وإذا كان العقاد لم يتأثر بالخليل فبأي سند ينكر التأثر على شعراء جيله ومنهم من أعلن بملء إرادته أنه مدين للخليل بما لا يمكن الوفاء به، وبخاصة مؤسس جماعة أبولّو (أحمد زكي أبو شادي) وغيره من أفراد الجماعة وغيرهم أيضًا – وهنا نقطة مهمة في هذا الموضع إذا افترض العقاد أن من يتصل باللغة الأجنبية (الإنجليزية في ما ساق العقاد من قول) والتراث العربي ليس بحاجة إلى عون من مطران، وكأن القضية برمتها مرتهنة بالإطلاع. ولقد رأينا – في أجيال متتابعة – كم من مبعوث من أساتذتنا وزملائنا ذهب للدراسة في العواصم الأوروبية والأمريكية، وبقي هناك السنوات الطوال، وعاد إلينا وكأنه عاش غيبوبة طويلة لم تلهمه شيئًا، فالقضية ليست في مجرد الاتصال أو الإطلاع، وإنما في وجود القدوة، وتوفر الذهن الثاقب الذي يرسم طريق العمل وينبه إلى موطن التفرد، وهذا ما يعترف به تلاميذ مطران من شعراء مصر ولبنان، وفي غير هذين القطرين أيضًا – فمفهوم «الوساطة» كما افترضه العقاد ليس جامعًا ولا مانعًا لأنه ربطه بمعرفة اللغة الإنجليزية (في ذاتها) والاتصال بالتراث (في مصادره) وها هي أقسام اللغة الإنجليزية تضم طلابًا وأساتذة بالمئات والآلاف، ولم ينتج أحدها (خليلاً) واحدًا، وها هو الأزهر يراكم لدى شيوخه وطلبته كتب التراث دون أن يخرج للحياة الثقافية (خليلاً) واحدا!! على أن هذه الغمزة الأخيرة التي حاول فيها إصابة شوقي بأنه تأثر بثقافة الجيل الناشئ ولم يؤثر فيه، ليست منصفة للرجلين: شوقي ومطران، وهي تفتقد الدليل أيضًا.

لقد تصدّى للرد على رأي العقاد بعض عارفي فضل الخليل، ولم يرد الخليل نفسه، ولعله اتخذ من أحمد شوقي أسوته، فقد أسرف العقاد في نقد شعر شوقي إسرافًا يرفضه المنهج النقدي، كما يأباه الإنصاف[١]، ومع هذا لم يناقشه شوقي في

(١) في كتاب «الديوان في النقد» اختار العقاد قصائد لشوقي، كلها في غرض الرثاء. رثاء محمد فريد، ورثاء عمر المختار، ورثاء عثمان غالب، وهاجم تقليدية الصور، وتفكك العلاقة بين الأبيات. وهنا لم يختر العقاد «عينة» من أغراض مختلفة، وهو يعرف أن الرثاء يمارسه الشاعر العربي في أحيان كثيرة تحت ضغط المجاملة، وأن مجال التجديد فيه ضيق جدًا. انظر كتاب: الديوان – ج ١.

شيء مما أثاره، وترك هذا لعارفي فضله المقرين بريادته. ومن المهم أن نشير إلى أن العقاد كتب عن الخليل وشعره غير مرة، فقد أنتج قصيدة في مطران ضمها ديوانه «بعد الأعاصير» وفيها اعتراف بجوانب من فضائل الخليل الخلقية، وجوانب من تميزه الفني، لكن هذه الأخيرة لا تمسّ جوهر ما ينسب إلى الخليل ويعد رائدًا له في مجال التجديد، مثل القدرة التصويرية، والحبكة القصصية، وإن اعترف له بجانب من إبداعه العروضي. ينم عنوان القصيدة عن إكبار وتقدير واضحين للخليل، وهذا بطبيعته مرتبط بالتكريم، إذ جاء العنوان: «في محراب المطران». والقصيدة في مقاطع متتابعة، مختلفة القوافي، جميع المقاطع في ثلاثة أبيات، ومقطع واحد جاء في أربعة أبيات. بعد تمجيد المناسبة، تشير المعاني إلى سجايا المحتفى به، ويذكر أن أبناء العروبة نادوه «باسم شاعرها المجيد»، وليس أكثر من الإجادة – كما يرى العقاد – ليعود إلى امتداح مترجماته، ومؤلفاته، ويسجل من نشاطه العملي إنشاء صحيفتي: «الجوائب «و «المجلة»، ثم يقول بأنه الذي ابتدع القصيدة ذات المقاطع الثلاثية الأبيات:

حـــــــرَّرتَ أوزانَ الـقـصِـيْـــــــ
دِ فـــــزادَ فـــي المـــيـــزانِ وزنـــا
وتـــوسَّـــعَـــتْ فـيـــه الـبُـحـــــــو
رُ فـــأرســـلـــتْ دررًا ومُـــزْنـــا
هـــــذي الـــثُّـــلاثـــيـــاتُ حـقْـــــــ
ـــقَـــكَ مـــن لــــدنـــكَ ومِــــن لـدنـا

ثم يصفه بالمجدد الذي لا يجارى، وأن آفاق أنجمه العذارى !! وهذه القصيدة «العقادية» ذات طابع تسجيلي، تغيب عنها روح الشعر وطاقته التصويرية الأخاذة[1].

أما الكتاب التذكاري الذي جمع ما تحدث به الناقدون في مهرجان خليل مطران (أكتوبر ١٩٥٩) فكان إسهام العقاد في مادته تحت عنوان: «ذكريات الخليل»، وحديث الذكريات يتسع للكثير، ويمكن ألا يقول شيئًا ذا بال، فقد وجه العقاد حديث الذكريات

---

(١) ديوان «بعد الأعاصير» – قصيدة: «في محراب المطران» – ص ٢٤٠ من مجموعة شعرية للعقاد بعنوان: خمسة دواوين للعقاد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٣.

إلى أصول مطران اليمنية، ثم الغسانية، وعلى مصادفات وجوده قرين زمن النهضة العربية، واليقظة القومية، وما إلى ذلك من طبائع الحياة التي لا يمارى فيها، فإذا بلغ المساحة الفاصلة: شعر الخليل ولغته، وما قد ينسب إليه من خطأ أو قصور، بدا موقف العقاد دفاعيًّا كأنما يسلم بما يدّعي، أو ببعض ما يدعي، بما لا يدحض مقولة العقاد السابقة في «شعراء مصر وبيئاتهم» كأن يقول: «**ولم تكن حصة الخليل في عهد اليقظة حصة المستفيد وكفى، بل كان له فيها عمل الموقظ المفيد من أبناء جيله وبين الكثيرين من أبناء الجيل الذي تلاه، وبخاصة من كان منهم بحاجة إلى الإلمام بالجيد المختار من الأدبين: أدب العرب، وأدب الأوروبيين في العصر الحديث**»[١].

أما الذين ناقشوا العقاد في ما وصف به دور مطران، كما بينا آنفًا – فإنهم كثر، ولكن من المؤسف أن بعض هذه الدراسات لا تحمل تاريخ نشرها، وقد تحمل تاريخ الطبعة الثانية دون أن تشير إلى تاريخ صدور الطبعة الأولى. مهما يكن من أمر فإن أقدم ما بين أيدينا متصلاً بهذا الشأن ما كتبه الدكتور سعيد حسين منصور، وقد أثبت بعض ما أثبتناه في عرض رأي العقاد في مطران فكان تعقيبه: «**الواقع أن مثل هذا الكلام إن صح أن يقال عن أدباء المهجر الذين عاشوا في بيئة أجنبية خالصة، فلا يجوز أن يقال عن مطران الذي عاش في مصر في زمن كان البارودي وشوقي وحافظ زعماء العصر في الشعر، وكانت المدرسة التقليدية هي المسيطرة على أذواق الناس**»[٢]... أما عن السباحة مع التيار أو ضده فيقول: «**هذا لا يؤثر في أنه أضاف إلى الشعر العربي أشياء جديدة، وجدد فيه مذهبا تولدت عنه مدرسة كاملة لها شأن في الشعر الحديث**»[٣]. وعن البواعث التي دفعت مطران إلى التجديد يقول: «**لم تكن هناك حركة في أواخر القرن التاسع عشر تدفعه إلى المذهب التجديدي الذي رسمه لنفسه، وإنما كان النقد منصرفًا إلى مشاكل اللغة والنحو والصرف كما رأينا عند أمثال اليازجي والشدياق. أما المدرسة النقدية التي كونها شكري والعقاد والمازني والتي أخذت تضع**

(١) عباس محمود العقاد – مقالته في الكتاب التذكاري – مهرجان خليل مطران – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب – القاهرة ١٩٥٩ – ص ١٢.
(٢) سعيد حسين منصور: التجديد في شعر مطران (مرجع سابق) – ص ١٣٩.
(٣) المرجع السابق – ص ١٤٠.

مناهج ومذاهب جديدة في النقد والشعر فقد كان مطران سابقًا عليها. والقصائد الجديدة في ديوانه الأول مؤرخة من عام ١٨٩٤، وهو أسبق منهم لاشك في الدعوة إلى التجديد والأخذ بمذهب فيه، ولم تكن لحركتهم النقدية المتأثرة بالأدب الإنجليزي أثر عليه في تجديده[١]»، من ثم يرفض زعم العقاد بأن مطران متأثر بمن جاء بعده في اتجاهه إلى شكسبير، مبينًا أن اتجاه مطران إلى ترجمة شكسبير كان عن طريق إعجاب الأدباء الفرنسيين بمسرح شكسبير من أمثال هوجو.

يبقى في جعبة «القول الآخر» ناقدان، من لبنان، يبديان عددًا من التحفظات على كثير مما ينسب إلى مطران، ودوره وشعره من فضائل التقدم والجودة.

الأول هو الدكتور خالد إبراهيم يوسف، في كتابه «مغالطات في حياة خليل مطران وشعره» – ويتضح الميل إلى المواجهة وكشف الأقنعة في اختيار العنوان (أو العتبة الأولى) ولكنه قبل أن يتناول محور المغالطات يواجه ما يمكن اعتباره مغالطات العقاد، في ما سبقت الإشارة إليه، فيشير إلى أن القضية ليست قضية ثقافة موحدة، فللموهبة دورها في بلورة الثقافة وبرمجتها مع مقتضيات العصر ومتطلباته، وللميول وللأهواء الفنية فعاليتها في تخطيط المسار الشعري وتوجيهه، وهنا يشير إلى ما بين شعر مطران وشعر شوقي من فروق، مع اتفاقهما في التأثر بالثقافة الفرنسية، بل يقول إن شكيب أرسلان كان يجيد الفرنسية ومع هذا كان شاعرًا تقليديًا[٢]. فالقضية ليست – في رأي الدكتور خالد إبراهيم يوسف – قضية ثقافة موحدة، ولهذا دليل عكسي، فاختلاف المنبع الثقافي بين مطران ومن أتى بعده من الشعراء لا ينفي تأثر هؤلاء بالخليل، إذ كان يكتب بالعربية، وكان العقاد وشكري والمازني من أربابها..

وهنا يلتقط الناقد دليلاً عكسيًا آخر، إذ لو كان اختلاف الثقافة حائلاً دون التأثر، فكيف يرى العقاد أن الخليل تأثر بمن جاء بعده من الشباب الذي تثقف بالإنجليزية ؟ وفي الختام يشير الناقد إلى ما يطلق عليه اعترافات أحمد زكي

---

(١) المرجع السابق – ص ١٤٠، ١٤١.

(٢) خالد إبراهيم يوسف: مغالطات في حياة مطران وشعره – دار النهضة العربية – بيروت ٢٠٠٦ – ص ١٧٢.

أبوشادي، وخليل شيبوب، وعلى محمود طه، وغيرهم[1]. ويتمهل الناقد في عرض ما أطلق عليه: «مغالطات في ريادته الشعرية وفنه[2]»، وفي هذا الفصل من دراسته ناقش بعض النقدات التي وجهت إلى شعر الخليل في اتجاه الموضوعات أو الأساليب.. الخ، وكان معتدلاً في هذا الطرح إلى حد كبير، معجبًا بمناحي التجديد في شعر مطران، من ثم عني بعرض أقوال النقاد الذين تحفظوا على إطلاق وصف المجدد، أو الرومنتيكي أو الشاعر الملحمي، على مطران، وأطال في ردّ أقوالهم، وهذا ما عناه بالمغالطات.

الناقد الثاني هو إيليا الحاوي مؤلف «خليل مطران طليعة الشعراء المحدثين»، وهذه «الطلائعية «لها ظاهر وباطن، فظاهرها أنه المتقدم في صنع الأساليب الحديثة، وباطنها أن هذه الأساليب الحديثة لم تكتمل على يديه، وأن ممارساته كما تجلّت في قصائده محفوفة بما ينتقص جدارتها بأن تكون قدوة لشعر زمانها، وهذا استهلال الناقد في ما كتب عن الخليل وشعره مجملاً موقفه منه: «**إن الباحث في شعر خليل مطران وفي تقييمه وأداء الخلاصة النهائية له على صعيد الإنجاز الفني يقع في حيرة ولبس من أمره، ذلك أن خليلاً اعتبر فاتحة التجديد في عصره، ووصف شعره على أنه حديث، تغرّب عن عمود الشعر القصيدة المأثورة وسنة الشعر، وأنه تطعم عليه بتيارات الشعر الغربي وبخاصة الفرنسي منه**»[3]، وكما استخرج الناقد شعر مطران إلى الموقع الوسط بين التأثر بالتجديد الفرنسي، والحفاظ على عمود الشعر في القصيدة التراثية، فقد انتهى بالخليل نفسه - منهجًا خلقيًّا وسلوكيًّا - إلى الموقع المندفع المتحفظ، الثائر المتعقل، فهو ثوري قبل أن يستقر في مصر، ثم ما لبث أن اعتنق مبدأ التقية والمهادنة والاعتدال. وهنا يهتم الناقد بأن يظهر الصلة العضوية (الحتمية) بين الموقف النفسي العقلي، والأداء الفني، إذ يقول: «**وإنا لسنا نلزم الشاعر بالثورية المطلقة ونقتضيها عليه كقيد خارجي، ونتعسف به ونزجيه في سبيل يناقض**

(١) المرجع السابق ص ١٧٢، ١٧٣، ويشير (ص ١٧٤، ١٧٥) بمتابعة الدكتور عبدالعزيز الدسوقي لرأي العقاد، ومحاولة تعميمه حتى على شعراء المهجر، وذلك في كتاب «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» - ص ٧٢ وما بعدها.

(٢) المرجع السابق: ص ١٢١ - ١٩٣.

(٣) إيليا الحاوي: خليل مطران طليعة الشعراء المحدثين - ج١ - دار الكتاب اللبناني - بيروت (د. ت) - ص ١٣.

حريته الفنية ويعارضها، وإنما الأمر في ذلك هو أمر مبدأ فني عام يجد في انتقاض الشاعر على الواقع، أكان اجتماعيًا أو فكريًا أو سياسيًا، يجد فيه وسيلة للإبداع والتجديد ولا سبيل له من دون ذلك، فالشاعر المتقي المتهادن، المتغني بفضائل الواقع أو المذعن له، وبخاصة في حقل السلطة والأعراف، إنما ينخرط، دون وعي منه، في سياق التقليد، يرد الأشياء إلى ذاتها، ويلهو ويتماجن على أديمها الخارجي، وينفق طاقته في مماضغتها والتردد عليها دون طائل[1]، وهذا يناقض مسالك الشاعر الرافض المتمرد الذي لا يجاري غير ضميره الوجودي الباحث عن الحرية والكرامة، إذ سيقوده هذا إلى عوالم جديدة تتكشف عن حقائق أخرى كبيرة.

لا يتردد الناقد إيليا الحاوي في إطلاق وصف على الخليل وشعره، قرأناه تراثًا وقد أطلق على المعتزلة (اختصارًا) وعلى رأيهم في مرتكب الكبيرة (تفصيلاً) وهو القول بالمنزلة بين المنزلتين، من ثم يرى أن الخليل من أبناء التطور والنمو الخفي المكتوم، أكثر مما هو من أبناء الثورة الرافضة القطعية، التي تبت كل صلة بتقليد البلاغة والمعاني والصور.

«**إلاّ أن الفاجع في الأمر كله أن بعض ما كان يحسبه تجديدًا وإبداعًا في عصره، رسف في عصرنا في حدود التقليد والابتذال، وغدا مشاعًا يعف عنه الشاعر ويعتبره مما تساقط وتهافت بين يدي الزمن واستحال إلى رماد هامد**»[2]. هذا الرأي على دقته وصوابه لا يخلو من إلزام الشاعر بما لا يلزم. ملاحظة الحاوي في جوهرها صحيحة، فكثير مما احتسب لمطران من مناحي التجديد، أصبح يعد في زماننا هذا – قديمًا تقليديًا مستهلكًا، ولقد أشار إلى رومانسية مطران، وكيف آل أمرها إلى الرفض، ولكن هذا ليس مآل رومانسية مطران، بل مصير الرومانسية في جملتها وكثير من تفاصيلها، ولم يكن مطران، كما لم يكن أي شاعر عربي غيره – مبتدعًا لهذه الرومانسية، وإنما هو متأثر بشعراء استمدوها من سياق حضارتهم ومطالب مجتمعاتهم في تطورها الطبيعي، وقد تجاوزتها الشعرية الغربية أيضًا، فعملية التجاوز وتحول الجديد إلى

---

(١) المرجع السابق – ص ١٣، ١٤.

(٢) المرجع السابق – ص ١٥.

قديم ليست مما ينفرد به مطران وشعره، ولكنه قانون التطور. أما الجانب الذي يستحق أن نستبقيه من مقولة إيليا الحاوي، فهو ما يتصل بالواقع المتغير، وملاعبة القشور، والرضا بتصوير سطوح الأشياء وليس أعماقها، ولعل هذا ما يمثل فارقًا لا ينكر بين رومانسية هوجو - على سبيل التقريب، ورومانسية مطران، مع الاعتراف بصلة التأثر من الشاعر العربي للشاعر الفرنسي، إذ لا يزال هوجو ولامرتين وغيرهما لهم من إبداعهم ما تحرص عليه الذاكرة الأدبية العالمية، وليس لدينا - ممن تأثر بهم - من يأخذ موقعًا في هذا السياق، وهذا فرق ما بين الأصالة والتأثر بالأصالة !!

ويتريث إيليا الحاوي في تشريحه النقدي لشعر الخليل عند ما يوصف من القصائد بأنه من شعر المناسبات (التهاني والمراثي والتقريظ وما إليها) ويستند في إصدار حكمه عليها إلى حركة الزمن وما يفرض من تبدل في منظومات القيم والسلوك وعلاقة القطاعات المجتمعية وموقف المثقفين من الطبقات صاحبة السلطة أو الدائرة في فلكها - ولعل الحاوي ينطلق في إدانة فن الخليل من ملاحظة صحيحة، «**فإن قصائد المناسبات المباشرة هي أكثر عددًا في ديوان الخليل منها في ديوان شوقي، قد تبلغ ثلاثة أرباعه أو أكثر، وإن الناقد ليحار في كيفية تقييمها، ويخشى أن يجور في الحكم عليها، إذ تبدو في عصرنا باطلة، تولى عهدها إلى غير رجعة، يرنو إليها القارئ المعاصر بعين باهتة، ويقف منها موقف الريبة والتنكر**»[1] ويحاول الناقد أن يرسي ظاهرة شعر المناسبات على أساس «فني»، متجاوزًا الأساس الأخلاقي البرجماتي، إن النقد الحديث حين يقف موقفًا سلبيًّا من شعر المناسبات، فلأنه يراها تمثل غرضًا خارجيًّا لم ينبع من وجدان الشاعر، ولأنها تهدف إلى تحقيق غاية عملية (استجدائية) وما أشبه هذا، ولكن الناقد الحاوي في تشريحه النقدي يربط بين «المناسبة» و«الواقع» الذي يفرض أسلوب تناول هذه المناسبة من الناحية التصويرية، وفي قوله إن هذا سيؤدي - تلقائيًّا إلى الاهتمام بالقشور والمتغيرات، وبذلك يفقد الشعر عمقه وطبيعته الكشفية التي تغوص إلى أسرار النفس وحقائق الشعور. فـ «**آفة هذه الواقعية أنها تُحِدُّ من طموح الشاعر إلى المطلق، وتقيده بالمستوى الذي بلغه الواقع من الموضوع،**

(١) المرجع السابق - ص ١٩.

في ما يهدف الفن إلى تخطي الواقع والتجاوز عليه إلى الأبعاد الإنسانية الكلية، والتقصي فيه حتى بلوغ نهاية مطافه وأنأى غاياته. ثم إن المناسبة الواعية تلزم الشاعر بالجزئيات والتفاصيل وسجل الوقائع، في ما تتم التجربة الشعرية في حالة من التأمل المطلق حيث تضمحل ملامح الأشخاص والأحداث، وتذوب في ضمير التجربة، تكون فيها متحدة بها، غائرة في وجدانها، افتقدت شخصيتها وهويتها واستقلالها، وباتت ترفد الشاعر وتغذيه دون وعي وتعمد، بحيث يتجاوز حدود الزمان والمكان والأفراد والواقع، ويبحر في الشمول والكلية ومعانقة الرموز»[1]. ولعل هذا التصور للتجربة الشعرية، وما يعنيه «تحرير» الحدث الشعري أو موضوع القصيدة من علائق الواقع، وتجاوز التصوير والتعبير لمستوى الارتباط المباشر إلى هيكل تصنعه مخيلة الشاعر ويستجمع مفرداته من مرجعياته الخاصة ورؤاه الذاتية التي استدناها لا شعوره من مجاهل ممارساته وخطراته ومذخوراته.. لعل هذا يجسد أوفق ما يمكن قوله عن نقطة الضعف في شعر المناسبات، على الأقل - في حدود المألوف من القصائد التي استظلت بهذه اللافتة حتى عند شعرائنا الكبار، ومنهم خليل مطران.

****

(١) المرجع السابق - ص ٢٠، ٢١.

٤ - أهرام الشعر الثلاثة

أغلب الظن أن سؤالاً يحاول أن يستكشف طبيعة العلاقة بين الشعراء الثلاثة (مطران، وحافظ، وشوقي) لابد أن يفرض نفسه بقوة الترابط الزماني والمكاني والفني، وهيمنة الواقع ووثاقته، إذ أشار كل ديوان من دواوين هؤلاء الثلاثة إلى صاحبيه، وإذا كان ترتيب أهرام مصر تدرج من الأكبر إلى الأصغر فإن هذا لا ينطبق على التمثل بهذه الأهرام، وربما كان لأصغرها أو أوسطها فضل ليس لأكبرها، إذ حقق فضيلة التناسب والتناغم وإتمام النسق. وربما غلب العرف السائد بتقديم الأسبق في العمر، أو في الشهرة، أو في إيقاع العبارة، وفي هذه الجوانب سيكون التسلسل: شوقي وحافظ ومطران محققًا للمرغوب. ومع هذا لا نستطيع تصور هذه العلاقة في هيئة المثلث المتساوي الأضلاع، فدون هذه «التسوية» يبدو أمران: أن مصادر مختلفة قد تشير إلى ثلاثتهم بعبارة: «شوقي وصاحبيه»، فيكون مفهومًا أن الصاحبين هما حافظ ومطران، وأن علاقة الودّ الدافئة والتساند والقرب النفسي كانت بين حافظ ومطران، وبدرجة أقل قليلاً بين حافظ وشوقي، ثم تأتي علاقة مطران بشوقي بعد ذلك. ومن الواجب أن نوضح في هذا المقام أننا لا نتفحص العلاقة «الشخصية» – وإلاّ لخرجنا عن اتساع مرآة النقد إلى مرايا الحياة الاجتماعية وما يعتري أبناء المهنة الواحدة من مشاعر التنافس والمزاحمة التي قد تحمل أحدهم على مجافاة الآخر تحت إلحاح السباق إلى الرزق وتحصيل المنافع. إن هذا الجانب متوقع – بطبيعة النفس الإنسانية والرغبة في التفوق ونيل الإعجاب، ولكن هذا أمر لا شأن له بالفن الشعري، فقد كان ابن الرومي أشعر أهل زمانه، ولكنه لم ينل – لدى وجهاء عصره وبخاصة دائرة الخلفاء ومن يدور في فلكهم – ما نال شعراء أقل منه موهبة وثقافة وأقصر نفسًا !!

إننا لا نقصد التنظير الدقيق في هذه الإشارة ولا ننفيه، ولعله أن يعين على إدراك «الحالة» التي تعطي شاعرًا فرص الشهرة والنجاح بغير تحفظ، وتقتر على آخر في هذه الفرص لأسباب يمكن أن توصف بأنها غير شعرية. ربما إذا استعرضنا المناخ العام الثقافي السائد في مصر عند قدوم مطران للحياة فيها، والأسلوب الذي اختاره أو المتاح له لممارسة هذه الحياة، نستطيع أن نقترب من بعض أو أهم العوامل المؤثرة في أن يذكر اسم مطران عقب اسم صاحبيه، وليس قبلهما. نعرف أن مطران فرّ من بيروت إلى الإسكندرية (١٨٩٠) ومنها إلى فرنسا، واستقر في باريس نحو عامين، ليعود مرة أخرى إلى الإسكندرية (١٨٩٢) ليفاجأ بفقد سند عزيز (سليم تقلا) ولكن هذا السبب المحزن هو الذي منحه مفتاح الولوج إلى دنيا الشعر، فقد أجاد في الرثاء ولفت الأنظار فانفتحت أمامه أبواب صحيفة الأهرام وأبواب مجتمع أبناء الشام المقيمين بمصر، ومن ورائهم مجتمع النخبة المثقفة ومن يلوذ بهم من أصحاب السلطان والنفوذ. يصادف في هذا المدى الزمني نفسه أن كانت صلة أحمد شوقي بالخديو الشاب (عباس حلمي الثاني) وطيدة جدًّا، كما كانت موهبة شوقي تعيش عنفوانها الكاسح وهو يجتاز العقد الثالث من عمره، ويكفي أن نتذكر أنه صنع قصيدته الملحمية المطولة «كبار الحوادث في وادي النيل» وسافر إلى جنيف ممثلاً مصر أمام المؤتمر الشرقي الدولي في سبتمبر ١٨٩٤، فكان في السادسة والعشرين من عمره[١]، وكانت مكانته في القصر الخديو مستقرة، ومكانته الشعرية وصدارته مقررة، كما كان حافظ إبراهيم في تلك المسافة الزمنية ذاتها يحتمي بظل الإمام محمد عبده، فيبدع في وداعه إذا سافر، ويبدع في استقباله إذا رجع، ويتردد على محافل القاهرة ومؤسساتها وكبراء القوم فيها. وفي تلك المسافة ذاتها (العقد الأخير من القرن التاسع عشر) كان مطران يبحث ويجرب ويحاول، وهذا ميراث الطباع المتأصلة في أبناء قومه (الشوام) في أوطانهم أو مهاجرهم، فليس غريبًا أن يعمل مطران إبان التسعينيات نفسها

---

(١) ولد أحمد شوقي عام ١٨٦٨ – والقصيدة مطولة (٢٩٠ بيتًا) تتصدر الجزء الأول من ديوانه: الشوقيات، ومطلعها:

همَّتِ الفلكُ واحتواها الماءُ وحَداها بمن تُقلُّ الرجاءُ

وعلى أهمية المناسبة التي أعدت من أجلها القصيدة، فإن آراء النقاد فيها متباعدة جدًا، يراها بعضهم آية إبداع فني، ويراها آخرون منظومة تاريخية يصعب قبولها بين فنون الشعر !!

محررًا بالأهرام، ورئيس تحرير لها لمدة عام، ومؤلف موسوعة تاريخية (١٨٩٧ – بعنوان: مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام) وعلى رأس القرن العشرين ينشئ المجلة المصرية، فإذا فشلت أنشأ الجوائب المصرية، وإذ ينشر الجزء الأول من ديوانه (ديوان الخليل ١٩٠٨) يحن إلى التجارة ويسعى إلى الثروة، فيكتسبها عام ١٩٠٩ ليخسرها ١٩١٢، وبين صدور كتابه التاريخي (١٨٩٧) وإنشاء الجوائب المصرية (١٩٠٣) يعيش – سبع سنوات خضر من العشق لصاحبته النمسوية (صاحبة لدغة النحلة) يشرف في نهايتها على الموت !! يمكن اختصار هذا الوضع في عبارة أنه في الوقت الذي كان أحمد شوقي مستقر المكانة الشعرية والاجتماعية، وبدرجة أقل كان حافظ إبراهيم، كان خليل مطران يبحث عن طريق، أو يتلمس أكثر من طريق للدخول إلى مجتمع الصفوة السياسية والثقافية عن طريق الشعر، وحتى تأليف كتاب في التاريخ العام، وطريق آخر للدخول إلى مجتمع الثروة عن طريق إنشاء مجلة بعد أخرى، أو التوجه إلى التجارة والمضاربة في البورصة، ولم يكتشف – حتى مع تكرار المحاولة – أن هذا الازدواج بين الخطين لابد أن يفسد أحدهما الآخر أو قد يفسدان جميعًا، وليس في هذا إغفال لما كان يمتلك شوقي من عقار في القاهرة وبعض الأقاليم، ولكن هذه الممتلكات لم تكن شاغل همه، إذ كان لديه من يديرها، أما حافظ فقد كانت حياته (اليومية) أقرب إلى الصعلكة، لا أسرة، ولا ثروة، ولهذا كان أقرب إلى الخليل، إذ يذكر أحمد أمين في مقدمته الضافية لديوان حافظ إبراهيم أنه كان له مجلس من الأدباء في المقاهي والمنتديات أمثال خليل مطران، والبشري، وإمام العبد[1].

سنحاول في هذه الفقرة أن نلتزم بما شرطناه على أنفسنا، وهو ألا نعطي اهتمامًا للعلاقات الاجتماعية بين الأهرام (الشعراء) الثلاثة، وإنما نوجه هذا الاهتمام إلى ما قال كل واحد منهما من شعر في صاحبيه، وهذا الجانب هو الذي لم يحظ بعناية شاملة تعطيه ما يدل عليه من الوجهة الفنية باعتباره «شهادة» يقدمها صاحبها طوعيًّا، وقد تفضي صياغتها بأسرار يضمرها قائلها أو تشهد «على» بدلاً من أن تشهد «لـِ»!!، ولا نشك في أن هذا التعقب المتقصّي سيعطي من الناحية العددية

(١) انظر مقدمة ديوان حافظ إبراهيم – المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٥٦ – ج١ ص ف.

للقصائد، وامتداد تلك القصائد أو قصرها، سيعطي دلالات مختلفة تكشف عما وراء هذا الشعر من دوافع ومن مواقف، كما أن هذه القصائد «المتبادلة» الصادرة عن شاعر، المتجهة إلى شاعر أيضًا، لابد أن تعرّج على الشعر كما يبدعه القائل أو كما يراه في صاحبه الذي وجه إليه قصيدته.

لقد وجه خليل مطران إلى شوقي خمس قصائد، أولها - حسب ترتيبها في أجزاء ديوان الخليل: «تقريظ لديوان شوقي»، والتقريظ عرف وتقليد يقصد به التحية، وقد صدر ديوان شوقي (في جزئه الأول) مرتين في حياة مطران: الأولى عام ١٩٠٠ والأخرى عام ١٩٢٤ [١]، ونرجح أن التقريظ خاص بصدور الديوان لأول مرة، وهذا مما يستنتج من المستوى الصياغي لتقريظ مطران، ففضلاً عن المعاني المباشرة (الساذجة) كقوله عن شوقي:

وبــتَّ لمـصْـرٍ بـالمـفـاخـر مَـحـتِـدًا
ومِــن قـبـلُ كـانـت لـلـمـفـاخـر مَـعـتـدا

واصطناع الحكمة مع ضعف الأسلوب:

إذا الـنَّـسـلُ لـم يـحـفِلْ بـذكـرِ جـدودِه
فــإنَّ لـهـم مــوتًـا بـه مُـتَـعَـدّدَا[٢]

لينساق بعد هذا في سلسلة من صور المقابلة أو الطباق، فقصائد شوقي أنهار، ونار، وآجام تموج بالأسود، وأودية ترعى بها الظباء، إلخ. وقد تجاوز شعر مطران هذا الضرب من الإيقاع (البلاغي) ولم يعد يناسب تجربته، فضلاً عن أنه لا يناسب شعر شوقي.

أما القصيدة الثانية فإنها تحمل عنوانًا طريفًا في مباشرته: «إلى الأخ العزيز أحمد شوقي بك[٣]» وترتبط هذه «القربى» في العنوان بالغرض من القصيدة الذي

(١) يسجل أحمد شوقي على غلاف ديوانه في طبعته الأولى أنه نشر عام ١٨٩٨، ويصرّ الدكتور محمد صبري (السربوني) في كتابه «الشوقيات المجهولة» على أن الشوقيات تضمن قصائد قالها شوقي بعد هذا التاريخ، وأن الديوان طبع عام ١٩٠٠ (!!)

(٢) قصيدة تقريظ لديوان شوقي (٢٣ بيتًا) - ديوان الخليل ج ١ - ص ٧٥.

(٣) ديوان الخليل ج ١ - ص ٢٧٩ - وهي في (٢١) بيتًا.

يجمله المطلع ويعلن عنه، وهو النأي عنه شهرًا، على أن القصيدة التي تنتهي إلى العتاب والتحبب تستمد قوامها الفلسفي برصد معنى الزمن وما تصنع حركته، وإن مزج مطران هذه الرؤية الفلسفية بإطراء شوقي وشعره. أما القصيدة الثالثة فهي «تحية لشوقي وقد عاد من منفاه بالأندلس[1]»، وهي بمثابة مبايعة له بإمارة الشعر سابقة لحفل المبايعة بثماني سنوات، وفيها يقول:

أهــــلاً بـنـــابـغـةِ الـبـــلاد ومـــرحـبًـا
بــالــعــبـقـريِّ الــفــاقــد الـــنُّـــظَـــراءِ
«شـوقـي» أمـيـرِ بـيـانـهـا «شـوقـي» فتى
فـتـيـانِـهـا فـــي الــوقْــفَـــةِ الـنَّـكـراء

ولولا ما في القصيدة من محاولة لذكر قصائد ومعارضات لشوقي لأمكن – بما حملت من معاني المديح – أن تقال في زعيم سياسي أو ملك !! وقد بلغت (١٢٦) بيتًا، فهي من مطولات مطران التي تصعب مجاراتها. ثم تأتي مبايعة شوقي بإمارة الشعر (١٩٢٧)، وهي تقارب سابقتها طولا (١١٩) بيتًا، وفيها يستخدم السليقة العربية في نداء الأخلاء والأقارب بالكنية، فينادي شوقي مرة بأبي عليّ، وأخرى بأبي حسين، ويختمها بأبيات تصور حميمية العلاقة واعتزازه بمساندة شوقي له[2]. وينفرد الجزء الرابع من ديوان الخليل بقصيدته في رثاء أمير الشعراء، وجاء الرثاء في همزية مطولة (١٠٨ أبيات)، وقد تضمنت هذه القصيدة ما يشير إلى أن مطران لم يكن يهجم على «الغرض» فينظم في فورة الرغبة أو الصدمة، وهذا ما أشار إليه من قوله عن مبدأ «المعاودة»، أي المراجعة والاستصفاء، ذلك لأنه استعاد ذكرى رحيل حافظ إبراهيم (وكان قد رحل قبل شوقي بأربعة أشهر)، وأعلن عن أساه ووحدته برحيلهما،

---

(١) وهي القصيدة الوحيدة الموجهة إلى شوقي في الجزء الثاني من ديوان الخليل – ص ٢٧٩، ومطلعها:
تلك الدُّجنَّة آذنت بجلاءِ   وبدا الصباحُ فحيَّ وجهَ ذُكاءِ
وقد عاد شوقي من منفاه في ١٩١٩، وكانت شاعرية مطران قد بلغت الأَوج، وفي هذه القصيدة ارتفع بشوقي وشعره إلى أفق التفرد.

(٢) قصيدة مبايعة لشوقي في ديوان الخليل ج ٣ – ص ٢٣١.

وإباءه أن يحمل لقب أحدهما وهو ما أشار به البعض، وما كان من اللائق أن يقتحم هذا المعنى في قصيدة رثاء حاضر أو قريب الحضور[1].

هذه خمس قصائد، الثلاث الأواخر منها مطولات من عيون الشعر، جادت بها موهبة الخليل عن طواعية ورغبة في توثيق الصلة، وقد كانت في حدود ما يريد شوقي من الانطواء، ولهذا لا نجد استجابة تلائم هذا الإقبال (باستثناء الرثاء بالطبع)، فليس لشوقي عن مطران غير قصيدة قصيرة، صرح فيها باسمه، قالها في حفل تكريمه الذي أقيم عام ١٩١٣، ولم يضعها شوقي في أجزاء ديوانه التي طبعت إبان حياته، وإنما استخرجها محمد سعيد العريان ووضعها في الجزء الرابع من «الشوقيات»، ولهذا نثبتها بنصّها، إذ نعدها وثيقة فنية مهمة، وشهادة مشهودة، لأنها صادرة عن شوقي:

«نظمها لتنشد في حفلة أقيمت بدار الجامعة المصرية في ١٨ يونيو سنة ١٩١٣ لتكريم الشاعر خليل مطران، لمناسبة إنعام الخديو عباس حلمي الثاني عليه بوسام؛ وكانت الحفلة برياسة الأمير محمد علي توفيق شقيق الخديو»

لبنانُ مجدُكَ في المشارقِ أوَّلُ
والأرضُ رابيةٌ وأنت سَنامُ
وبَنوكَ ألطفُ من نسيمِكَ ظلُّهُم
وأشَمُّ من هضَباتِكَ الأحلام
أخرَجْتَهُم للعالمينَ جحاجِحًا
عُربًا، وأبناءُ الكريم كِرام
بين الرياضِ وبين أفْقٍ زاهرٍ
طلعَ المسيحُ عليه والإسلام
هذا أديبُكَ يحتَفي بوِسامِهِ
وبيانُه للمشرِقَيْنِ وسام

---

(١) مطلع المرثية الشوقية:

عجبًا أتُوحِشني وأنت إزائي ... وضياءُ وجهكَ مالئٌ سودائي

وفضلاً عن إشارة مطران في حديث له عن شعره وصناعته إلى المعاودة والمراجعة، يذكر في مقدمة قصيدة في «وفاة عزيزين» – ج ١ – ص ٦٦ أنه لم يكتب المرثية على الفور، وإنما انتظر مدة.

ويُـجَـــلُّ قـــدرُ قـــلادةٍ فـــي صـــدرِه

ولـــه الـقـلائـدُ سـمِـطُـهـا الإلـهــام

صـــدرُ حـــوالَـيـهِ الجـــلالُ ومـلــؤُهُ

كـــرَمٌ وخـشـيَـــةُ مـــؤمـنٍ وذِمـــام

جَـــلّاهُ إحـســـانُ الخـديــوِ وطـالما

حَـــلَّاه فـضــلُ الــلــه والإنـعـــام

لـعُـــلاكَ يـا مُـطــرانُ أم لِـنُـهــاكَ أم

لخـــلالِــكَ الـتّـشـــريـفُ والإكـــرام

أم لـلـمـــواقـفِ لــم يَـقِـفْـهـا ضـيـغَـمٌ

لـــولاكَ لاضـطَـرَبـت لـــهُ «الأهـــرام»

هـــذا مـقـامُ الـقـــولِ فـيـك ولــم يـزلْ

لـك فـي الـضـمـائـرِ مَـحـفِـلٌ ومـقـام

غـــالَـى بـقـيـمـتِـكَ الأمـيـــرُ محـمدٌ

وسـعـــى إلـيـك يَـحُـفُّـــهُ الإعـظـــام

فـــي مـجـمَـــعٍ هـــزَّ الـبـيـانُ لـــواءَهُ

بـــكَ فـيـه واعـتـــزَّت بـك الأقـــلام

ابـــنُ المـلـــوكِ تـلا الـثـنـاءَ مخـلَّـدًا

هـيـهـاتَ يـــذهـبُ لـلـمـلـوكِ كــلام

فَـمِـــنَ الـبـشـيـــرِ لـبَـعـلَـبَـكَّ وبـيـنـهـا

نَـسَـبٌ تـضـــيءُ بـنـــوره الأيـــام

يَـبـلـــى المـكـينُ الـفـخـمُ مِـن آثـارهـا

يـومًـا وآثـــارُ الخـلـيـلِ قـيـام[1]

وكما أشرنا من قبل فإن علاقة الخليل بحافظ إبراهيم كانت أكثر دفئًا وقربًا وأطول صحبة، فكما سبقت الإشارة كان للشاعرين مجلس سمر مشترك، وسنجد

(١) ديوان «الشوقيات» ج ٤ – مطبعة الاستقامة بالقاهرة – ١٩٥٠ – ص ٨١.

لهما قصيدة «مشتركة» أيضًا انفرد كلٌّ بفقرة على التتابع، وربما وجدنا بين شوقي ومطران ما يدل على نقيض ذلك، كما سنرى.

في ما وجه مطران من شعره إلى حافظ غزارة واضحة، سبع مرات كتب إليه غير القصيدة المشتركة التي نسجت على هيئة حوار متبادل بين الشاعرين، وهذه القصيدة الحوارية ذات هدف اجتماعي إذ كانت تدعو إلى التبرع والرعاية لجمعية رعاية الطفل، وقد أنشدت في دار الأوبرا (عام ١٩١٣)، والقصيدة في ديوان مطران (ج ٢ ص ١٥٣)، وفي ديوان حافظ (ج١ ص ٢٢٨)، وهناك قصيدة لم نقف عليها صنعها مطران خصيصًا لتكون بمثابة مقدمة لديوان حافظ إبراهيم، الذي نعرف أنه لم يطبع كاملاً أو مقاربًا للكمال في حياة الشاعر. ولا نرجح أنها تلك القصيدة التي تضمنها الجزء الثاني من ديوان مطران، بعنوان: إلى حافظ إبراهيم، في الحفلة التي أقيمت لتكريمه عام ١٩١٣، وفيها يستهل بمناداته بشاعر النيل، وفي ختامها إشارة إلى شانئين يسعون بالوقيعة بين الصفيين:

لا بــــاركَ الـلــهُ فــي ســــاعٍ بـتـفــرقـةٍ
بــين الـصَّـفـيِّـيــنِ والـجــــاريْــنِ مــن أمَــمِ
يــا حــافـظَ الـخـيــرِ كــنْ فــي عَـقْـدِ ودِّهِـمــا
فــريــدة الـعِـقْـــدِ يــلــبـثُ غــيــرَ مُـنـفـصِــم
اكـشـفْ بــحــزمـكَ أســتــارَ الـحـفـيـظـةِ عن
فَـــخٍّ تــصـــــادُ بـــه الأعـــــــرَابُ لـلــعَـجَـم
الـشّــاعــرُ الـحــقُّ مــن يـجـلـو الـشّـعــورُ له
شمسًا من الـوحـيِ في داجٍ مـن الـظُّلَـم(١)

أما القصيدة التي ألقاها مطران في حفل تكريم آخر أقيم لحافظ في العام التالي (١٩١٣) فإنها تحمل نظرة مطران إلى التراث الشعري العربي، وترى أن شعر زمانه موصول بهذا التراث، وأن فخره أن يحيي الشعور بذلك التراث العظيم:

(١) ديوان الخليل – ج ٢ – ص ١١٥ (والقصيدة في واحد وثلاثين بيتًا).

لـئـن بــتَّ فــي الـغـيـب الـقـصـيِّ مُـحـجَّـبـا
لـقـد عـــدتَ فــي هــذا الـــزّمــان مُـجــدِّدا

ولكي ينفي مطران عن مقولته ما لا يريد منها، وحتى لا يظن في هذا أنه يعرض بخفوت وسائل التجديد في شعر حافظ فإنه يقدم براهينه من الأقوال السائرة في مديح شعراء العصر:

ألــســتَ إذا آنــسْــتَ مــن عــهــدنــا سنًى
لحِـكـمـةِ شـوقـي قـلـتَ حكمــةَ «أحــمــدا»؟
ألــســتَ إذا شــاقــتْـكَ أبــيــاتُ «حـــافــظٍ»
حـسـبـتَ «أبـــا تمَّـــامِـــكَ» الــيــومَ منشدا
ألــســتَ إذا غــنَّـــاكَ «صــبــري» مُـسـائـلاً
«ألـلـبُـحـتـريِّ» الـصـوتُ رجَّـعَـهُ الـصَّـدى ؟
ألــســتَ إذا نــاجــتْــكَ رُوحُ ضَـــريــرِنــا
ذكَـــرتَ ضَـــريـــرًا «بـــالمــعـــرَّةِ» وُسِّــــدَا ؟

ثم يقول محددًا نقاط التميز في شعر حافظ:

فــتَــى الأدبِ الجِــدِّ الـــذي لا يَـشُـوبُـه
مِـــزاحُ، ولا يُـلْـفَــى ابـتـسـامٌ بـه سُــدى
...
مـفـصِّــلُ آيـــاتِ الـبـــلاغـــةِ... ... .
...
أمـيـــــــرُ مـعـــــانـيـهِ ولـــلـــه دَرُّهُ
إذا مـا سجا أو جـاشَ أو نـاح أو شَـدَا[(١)]

أما الرحلة المشتركة بين حافظ ومطران إلى لبنان وسورية فإنها تحمل دلالات إنسانية رائعة، فقد جرت بعد مبايعة شوقي بإمارة الشعر بعامين، وكان شوقي يتردد

(١) ديوان الخليل: ج ٢ – ص ١٣٣ «والقصيدة في ثلاثين بيتًا» . وإذ يراه: «أمير معانيه» فقد أشاد بتميز شعر حافظ في الوطنية والرثاء خاصة.

على لبنان منفردًا، وقد يواصل الرحلة إلى باريس. ومن الواضح أن هذه الرحلة المشتركة قد رسم خطواتها مطران نفسه، ولهذا ألقى فيها قصيدتين: الأولى في حفل تكريم لهما بالجامعة الأمريكية في بيروت، وهي قصيدة متوسطة الطول (٤٤ بيتًا) وفيها يعلي من قيمة شعر حافظ، ومن إنشاده الشعر أيضًا:

ما شِعرُ حافظَ إلا صورةٌ مثَلَتْ

للنيلِ فاضَ بألوانٍ من النِّعمِ

...

شِعرٌ كأنَّ شعورَ القوم قدَّرَهُ

فلاحَ مظنُونُه فيه كَمُرْتَسَم

تَراهُ أصدقَ مرآةٍ لأمَّتِه

إنْ شفَّ عن أملٍ أو شفَّ عن ألم

يلقيهِ لحنًا بلا لحنٍ فَيطربُها

ويُبدِعُ الوهمَ لا يَلتَاثُ بَالوهم

لو كنتَ شاهدَهُ أيامَ يُنشِدُهُ

وقد علا منبرًا في المشهد العَمَم

عَلِمتَ ما نشوةُ الرّاحِ العتيقِ فلم

تكَدْ تُفَرِّقُ بين الحِلْم واللَّمَم[1]

وفي القصيدة السابقة عدّ مطران نفسه في مصر ضيفًا، أما في هذه القصيدة فقد وصف حافظًا بأنه ضيف لبنان.

وفي دمشق احتفل المجمع اللغوي بالشاعرين، فاستهل مطران إنشاده بإعلاء شعر حافظ:

هنيئًا لكم أن تسمعوا شِعرَ حافظٍ

وأنْ تسمعوا إنشادَهُ الشِّعرَ في آنِ[2]

---

(١) ديوان الخليل: ج ٣ – ص ٣٢٢.

(٢) ديوان الخليل: ج ٣ – ص ٣٢٩.

وباستثناء ثلاثة أبيات وجهها الخليل إلى حافظ عند إحالته إلى المعاش (ج ٤ ص ١٥) تبقى المرثية، وهي الأطول في قصائده إلى حافظ، والأطول في قصائده الملتزمة بوحدة القافية، وفاقت مرثية شوقي إذ وقفت عند (١٠٨ أبيات) في حين بلغت مرثية حافظ – وهي الأسبق زمنًا بالطبع (١٦٩ بيتًا) !! – وفي هذه القصيدة[١] إشادة بشخص الشاعر: خلقه، وشعره، وإنشاده، وعلاقاته على السواء، فضلاً عن تفاعله مع قضايا أمته، والإشادة بحسان قصائده في رثاء مصطفى كامل، كما في حادث دنشواي، وأنين اللغة العربية، وفي هذه المطولة شعور عميق بالفقد والألم نلمسه في معانيها وصورها. فماذا أنشد حافظ في تكريم مطران، وقد جرى التكريم غير مرة في حياة حافظ ؟

النذر القليل جدًّا، الذي لا يدل على شعور عميق بالواجب تجاه صديقه الأثير. القصيدة المشتركة عن رعاية الطفل أملتها المناسبة، وليست عن مطران. وفي العام ١٩٢٨ جرت مناسبتان استدعتا القول ولكن المقول كان شاحبًا وناضبًا، إذ أقام بعض أدباء الغرب مأدبة في محل جروبي بالقاهرة لتكريم حافظ وشوقي ومطران، أنشد فيها حافظ بيتين !! – وفي العام نفسه قامت مناظرة بين خليل مطران والدكتور محمد حسين هيكل في مدرج كلية الآداب حول موضوع: هل الأدب العربي قديمه وحديثه يكفي وحده لتكوين الأديب، فقال حافظ خمسة أبيات وقف فيها بمنزلة بين المنزلتين:

فوحْيُ عقلي يقول هذا
ووحيُ قلبي يقول ذاكا
ودِدتُ لو كلُّ ذي غُرورٍ
أمسى لِنَعْلَيهما شِرَاكا[٢]

أما ما أبدى حافظ نحو مطران من تحية واضحة فقد جاء في مناسبة مختلفة، أثناء حفل دعا إلى إقامته سليم سركيس لإعانة اثنين من الممثلين المصريين الذين

(١) ديوان الخليل: ج ٤ – ص ١٣٤.
(٢) ديوان حافظ إبراهيم: ج ١ ص ٨٩.

غدرت بهما الأيام، وكان أن أعدّ خليل مطران قصيدة لهذا الغرض، ولكنه مرض فاكتفى بأن أرسل بقصيدته إلى الحفل، ومطلعها:

الضّاحكُ اللاعبُ بالأمسِ
بات صريعًا فاقدَ الأُنسِ

فتولى حافظ إبراهيم إلقاء قصيدة صاحبه مقدمًا لها على نفسه، ثم أنشد قصيدته، فكان مطلعها إشادة بشعر مطران أيضًا، وبقوة التلازم بين الشاعرين:

أجادَ مطرانٌ كعادتِه
وهكذا يُؤثَرُ عن (قُسِّ)
فإنْ أقفْ مِن بعدِه مُنشدًا
فإنما مِن طِرسِه طِرسي
وإنْ رأيتُم في يدي زهرةً
فإنها من ذلك الغَرسِ[1]

إن مؤشرات الأرقام (عدد القصائد وعدد الأبيات) وترادف المناسبات في جانب مطران، الذي أعطى صاحبيه من مواهبه الإقبال والتودد والمحبة، ربما كان بعض من هذا بسبب من عمق تواصلهما مع مجتمعيهما، وأنهما السبيل التي تيسر لمطران قدرًا من هذا، ولكن مطران كان قريبًا من القصر الخديو، وإن لم يكن معدودًا من رجال الحاشية مثل شوقي، كما لم يكن محسوبًا على واحد من الكبراء (مثل حافظ في رعاية الإمام محمد عبده أو غيره) وإن حصل مطران على وظيفة مناسبة في نقابة الزراعيين بإيعاز من الخديو، وهنا يمكن أن نحصي مدائح مطران لأعضاء أسرة محمد علي (باشا) من الأمراء والأميرات لنكتشف درجة حضوره وقربه من الهيئة الحاكمة في مصر.

وأخيرًا..

كيف عرضت المصادر النقدية التي كتبت عن مطران لهذا الجانب العلائقي بين أهرام الشعر الثلاثة ؟

---

(١) ديوان حافظ إبراهيم: ج ١ – ص ٢٣٣.

يشير جميل جبر إلى قلق العلاقة – مرحليًّا – بين مطران وشوقي، فيقول إنها مرت بمرحلة جفاء إلى أن اجتمعا في لبنان (صيف ١٩٢٨) فتصافيا، ويذكر أن سبب الجفاء أن والدة الخديو عباس حلمي (الملقبة أم المحسنين) كانت تقضي فصل الصيف في اسطنبول وعند رجوعها إلى القاهرة استقبلها الشعراء بقصائد المديح، وكانت تجزل لهم العطاء، وحدث مرة أن سبق مطران فقدم قصيدته قبل شوقي، فنقم عليه، فلما رفع قصيدته إلى أم المحسنين عرّض شوقي بمطران في قوله:

لا تـــروّي غـيـر شـعـري مـوكـبًـا
إنَّ شـعـري درجـــاتُ الخـالـديـن
كـــلُّ شـعـرٍ غـيـر شـعـري زائـــلٌ
خـالـدُ الـشِّـعـر بمـا قـلـتُ رهـين

ويذكر جميل جبر أن من حساد الشاعرين من سعى لتوسيع الخلاف، ولكنه سرعان ما التأم في لبنان[١].

ويشير محمود بن الشريف إلى مقال كتبه خليل مطران عن فن حافظ الشعري أعقاب رحيله، في عدد خاص أصدرته مجلة «السياسة الأسبوعية» – سبتمبر ١٩٣٣ فيشير إلى جهد حافظ إبراهيم في معاناة النظم والتقويم، ويسجل مقاطع مما سبقت الإشارة إليه[٢].

ويضيف طاهر الطناحي خبرًا له مغزاه، فقد عاد محمود سامي البارودي من المنفى (١٨٩٩) وكان الخليل قد أنشأ المجلة المصرية سنة ١٩٠٠، ونشر حافظ على صفحاتها قصيدته المتمردة، ومنها قوله:

إذا نَـطـقـتُ فـقـاعُ الـسِّـجـن مُـتَّـكَـئي
وإنْ سكـتُّ فـــإنَّ الـنـفـسَ لـم تَـطِـبِ
أيـشـتـكـي الـفـقـرَ غـاديـنـا ورائِـحُـنـا
ونـحـن نمشـي عـلـى أرضٍ مـن الـذَّهـب

(١) جميل جبر: خليل مطران في سيرته وأدبه (مرجع سابق) – ص ٢١.
(٢) محمود بن الشريف: خليل مطران أستاذ شوقي وحافظ – ص ١٠٩ وما بعدها.

كانت هذه القصيدة التي تجري مع نزعة الخليل الثورية سببًا في وثاقة الصلة بين الشاعرين، فلما عاد البارودي كان مطران قد سبق إلى زيارته، فدعا حافظًا إلى مصاحبته في زيارة أخرى، فنظم حافظ قصيدة في مدح البارودي، وزاره بصحبة الخليل، ونشرت القصيدة على صفحات المجلة المصرية، فتوثقت الصلة بين الشاعرين[1].

هذا إجمال للاتجاه العام لدى الدارسين المعاصرين إذا ما تطرقت أقلامهم إلى العلاقة الثلاثية بين الشعراء الثلاثة. ومن الواضح أننا زدناها تفصيلاً في اتجاه إحصائي لما قيل من أشعار، وحاولنا تعليل اتجاه التيار من الخليل وليس إليه، في حدود شواهد الحال، ومن الواضح أيضًا أن العلاقة لم تكن حبيسة هذه المجموعة الثلاثية، فهناك من المعاصرين منهم: طه حسين والعقاد وصبري ومحمد عبدالمطلب والرافعي وغيرهم، وفي ما يخص الخليل بذاته فإن له صلة، بل صلات بشعراء المهجر، وبجماعة أبولو، وبالشعراء الشباب قرب زمن رحيله، وهذا جانب يستدعي أن يفرد له محور خاص، لأنه الأحرى بأن يدل على الحضور (التاريخي) لشعر الخليل في من جاء بعده من الشعراء.

****

(١) طاهر أحمد الطناحي: حياة مطران – ص ٣٢٥.

٥ – أوضح المسالك

هناك أمر واضح في شخصية خليل مطران، شديد الاتصال بمحتوى القسم الثاني من هذه الدراسة، وهو المنجز الشعري، ومنحاه التجديدي، ولكنه يستحق أن نؤسس له هنا لأنه وثيق الصلة ببنائه الخلقي وجسارته الأدبية المؤكدة لرسوخ قيم «الرجولة» فيه. لقد أشار عارفو مطران عن كثب والمخالطون له على السواء إلى دماثته وكياسته وصبره وتسامحه وسماحته إلى درجة نكاد نتصور معها أنه رجل لم يعرف الغضب، ولم يسجل موقف اعتراض، ولم يشهر سيف الرفض تجنبًا لإغضاب هذا أو نقمة ذاك من أهل السلطان. وهذا غير حقيقي بالمرة. لقد ذكر من بين صفات الخليل الثابتة: الوفاء، والثبات على الرأي (ربما إلى درجة جعلت بعض من يحرص على مودتهم يظنون أنه يعرض بهم في بعض مواقفه، كما سنرى) ولقد أبدع في سبيل هذه الغاية قصائد تستحق أن نتوقف عندها في القسم الآتي الذي نخص به التجديد عند مطران، ونحن نتناولها هنا – أو أهمها – من حيث هي قطعة من خبر، له دلالة نقدية، وله انعكاس على مرآة النقد، ولكن دلالتها النفسية والشخصية والخلقية تسبق دلالتها الفنية. ولقد اهتمت بهذه الأخبار التي أنتجت قصائد ذات قيمة نسبة عالية من الدراسات التي اهتمت بشعر الخليل وإن تفرقت تحت عناوين فرعية مختلفة. وقد حددنا أربعة من هذه الأخبار حتى لا يطغى الوجه الإخباري على الوجه النقدي في ما نتعقب من ملامح حياة الخليل.

الأول: علاقة مطران بالبارودي

ونحن نعرف أن محمود سامي باشا البارودي أحد أبطال الثورة العرابية (١٨٨٢) التي انتهت إلى هزيمة الثوار ونفي عرابي وكبار ضباطه، ومنهم البارودي، الذي ظل

في المنفى نحو ثمانية عشر عامًا، إذ عاد إلى وطنه عام ١٨٩٩، فلم تستمر حياته غير أربعة أعوام، كفّ بصره قرب نهايتها. والمعروف أن رجال الحرب العرابية وقد عادوا إلى وطنهم الذي استقر به الإنجليز وحكمه – في ظل سطوتهم – الخديو توفيق، لم يجد أكثرهم ترحيبًا بعودته، أو تسامحًا في نكبته، بقدر ما وجد الملامة والازورار، إلاّ عند ذوي الحميّة والمدافعين عن الكرامة الوطنية، وكان خليل مطران في مقدمة هذا الفريق، إذ سعى إلى التقرب إلى البارودي مع انتفاء المصلحة، وغلبة احتمال المضرة، ولا نستطيع أن نزعم لأنفسنا أن تقدير مطران للبارودي إنما كان تثميناً لشعره وحسب، فالبارودي محسوب على الحركة الوطنية المصرية قبل أن يكون محسوبًا على الشعراء. ويتأكد هذا من ثلاثة جوانب، أولها أن الخليل لم يكتف بأن يسعى إلى البارودي وأن يظهر إعجابه بشخصه وإعلاءه لشعره وإنما أذكى عند صديقه الشاعر حافظ إبراهيم رغبة في أن يصحبه إلى منزل البارودي فيقدمه إليه، وقد حدث، وكان حافظ أحد أعمدة الشعر الوطني غير منازع، فاستجاب، وانعقدت العلاقة، ولها خبر وفيها تفصيل يخرج مقالتنا عن مسارها[١].

وثانيها أن الخليل – عقب وفاة البارودي – كان أول من دعا إلى تأبين الشاعر الثوري الأصيل، فكانت «**حفلة تأبينه أول حفلة تأبين في مصر تقام لكبير من الكبراء، وأديب من الأدباء، ولم تكن حفلات التأبين معروفة فيها من قبل. وقد لبىّ دعوته الأدباء والوزراء والأعيان**[٢]».

وثالثها القصيدة الرثائية ذاتها، فقد تجاوزت النمط التقليدي لقصائد الرثاء التي يقولها الشعراء إبراء للذمة أو لإسقاط الحرج، فلم يقصر عبارته عند إظهار الفجيعة والألم لفقد الشاعر، وإنما كان فقد «البطل» هو المعنى البارز، وكان الدفاع عن موقفه وتبرئة ساحته (الوطنية) هو الخط الذي يؤطر العاطفة وينمّي الانفعال في القصيدة، وهي مطولة في (٦٤ بيتًا) ذات مطلع برهاني جليل نائح.

(١) ينظر تفصيل الخبر في سياق ما كتب طاهر الطناحي تحت عنوان: خليل مطران كما عرفته – الكتاب التذكاري بعنوان: مهرجان خليل مطران – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب – القاهرة ١٩٥٩ – والفقرة تحت عنوان: قصة يرويها عن البارودي وحافظ إبراهيم – ص ١٠٦.

(٢) المرجع السابق – ص ١٠٥.

مُــصــابُــكَ حــيًّــا عَـــرَا جـعـفــرا
وخــطــبُــكَ مَــيْــتًــا عـــرا قَــيـصَـــرا
رُزِئـــنـــاكَ لــم يُــغْــنِ مـنـك الـبَـيَـانُ
ولــم يـعـصـمِ الجـــاهُ أن تُــقْـبَــرا[1]

الثاني: صداقته للزعيم مصطفى كامل

هذه الصداقة في دلالتها أقوى في معنى الانتماء والوطنية من سعيه للقاء البارودي، إذ كان البارودي شيخًا انتهى دوره الوطني وحيل بينه وبين الناس، بينما كان دور الزعيم الشاب مصطفى كامل – مقبلاً، وكان في البدء ينسق موقفه السياسي مع الخديو عباس حلمي (الثاني) ولكن بعد حادثة دنشواي (١٩٠٦) وإخراج اللورد كرومر المعتمد البريطاني (أو حاكم مصر الفعلي) وقدوم «جورست» مكانه، وقد اجتذب إليه الخديو نفسه، أصبح وضع مصطفى كامل محرجًا، كما أصبح أنصاره في مواجهة مع حزب الخديو نفسه !! هنا تبدو عظمة هذه المناصرة من جانب الخليل (الشاعر الشاب) لمصطفى (الزعيم الخطيب الشاب) وقد جاء رثاؤه له مشاكلاً لرثائه للبارودي إذ مزج بين شخصية الوطني الثائر والخطيب المصقع، كما أنها حققت هذا المطلع الجليل السامي:

أعــلَـــى مــكـانـتَـكَ الإلـــهُ وشَـــرَّفَـــا
فـانـعـمْ بـطـيـبِ جـــوارِه يـــا مـصـطفى

ونوهت بنزعة مصطفى الإسلامية وما وسم به الإسلام من الاعتدال والعدل مع النصارى واليهود، وبنزعته المصرية المتهمة بالتطرف الوطني:

يـــا مَـــن رمــــاهُ عُــداتُـــه بـتـطـــرُّفٍ
حــقَّــقْـتَ آمـــالَ الــهُـدى مُـتَـطـرِّفـا
كــهــواكَ لـــلأوطـــانِ فـلـيـكُـنِ الـهـوى
لا مُـــفــتــرَى فــيـــه ولا مُـتـكـلَّـفَـــا

(١) القصيدة في ديوان الخليل – ج١ – ص ٢٧١ – وما عرا جعفر بن أبي طالب هو القتال حتى العجز والاستشهاد، وما عرا قيصر هو قتله غيلة بيد من أحسن إليهم (بروتس ومن معه) ويشير إلى هذا الموقف المتخاذل في البيت الخامس: وآخر بأسك أن يُعتدى عليك دفينًا وأن يُفترى

ويختم مرثيته المطولة (٨٨ بيتًا) بالدعاء:

فَـارقـدْ رُقـادَكَ إنّ ربَّـكَ قـد مـحـا
بـكَ ذنـبَ مـصـرَ، كـمـا رجـوتَ وقـد عـفـا(١)

ولمطران قصيدة أخرى قالها حين أقيم تمثال لمصطفى كامل في الميدان الذي يحمل اسمه إلى اليوم بوسط القاهرة (الخديوية) – كان هذا عام ١٩٤٠ وقد أزاح الملك فاروق الستار عن التمثال، ويبدو أنه كانت بعض (الزعامات) ضدّ إقامة التمثال الذي صنع بتبرعات شعبية، ومطلعها يدل على هذا:

أمِـنُـوا بمـوتِـكَ صـولـةَ الـرِّئـبـالِ
مـاذا خـشـوا مـن فـتـنـةِ الـتِّـمـثـالِ ؟
حـبـسُـوهُ عـن مُـقَـلٍ إلـيـه مَـشـوقَـةٍ
فـاضَـت أسـىً ودُمـوعُـهُـنَّ غَـوَالِ
حـتـى أرادتْ مـصـرُ غـيـرَ مُـرادِهـمْ
وجَـلاهُ مِـن أوفَـى بَـنِـيـهـا جَـالِ

وفيها يستعيد الخليل حبه العميق للزعيم وتمسكه برأيه فيه، مع ما في هذا الإعلان من معاني الإنكار لزعامات تطاولت على دور مصطفى كامل وعلى شخصه، في حياته، وبعد رحيله، وفى زمن خليفته (محمد فريد)، يقول الخليل:

أي «مصطفى» ولَّـتْ سِنُونَ ومـا اشتَفَى
شـوقـي إلـيـك، فَـهُـنَّ جِـدُّ طِـوالِ
عـجـبٌ بـقـائـي بـعـدَ أكـرمِ رفـقَـةٍ
زالـوا ولـم يـشـأِ الـقـضـاءُ زوالـي
هـم صـفـوةُ الـدنـيـا وكـانـوا صَـفْـوَهـا
وأحـقُّ حـيٍّ بـالأسـى أمـثـالـي
حـزنٌ بـعـيـدُ الـغَـوْرِ فـي قـلـبـي فـإنْ
وجـبَ الـرِّثـاءُ فـإنمـا يُـرثَـى لـي(٢)

---

(١) القصيدة في ديوان الخليل – ج١ – ص ٣٠٨، وهي بعنوان طريف دال: حق الوطن وحق الإخاء.
(٢) القصيدة في ديوان الخليل – ج٤ – ص ٢٩٢ – وهي مطولة في (٦٦ بيتًا).

ويمضي الشاعر مسترسلاً في تنمية اتجاه الحزن على الماضي ماثلاً في شخص مصطفى كامل، وفي زمنه، مع توالي «الزعامات» في مصر والإشادة الباهرة ببعضها، كما هو الشأن مع سعد زغلول، على سبيل المثال. وفي هذه الحقبة – عام ١٩٤٠ وما بعده كانت زعامة مصطفى النحاس (خليفة سعد) قد بلغت الأوج، ولا تقبل ذكر زعيم غير زغلول والنحاس.

الثالث: موقف مطران من قانون المطبوعات

ولمطران في التصدي لهذا القانون أبيات قلائل ولكنها واضحة التحدي والتنديد، وقد أوردها كل من عرض لحياة مطران أو فنه الشعري، ولكن الدكتور محمد مندور هو الذي ذكرها وكأنها «استثناء» من نزعة مطران المسالمة بما يعني تحفظ مندور على جملة ما ينسب إلى مطران من مقاومة السلطة العثمانية. يقول مندور: «**بالرغم مما قيل من تمرده على استبداد العثمانيين ونقمته على سياستهم، فإننا لا نجد في ديوانه الذي أشرف هو نفسه على جمعه قصيدة واحدة يجهر فيها بنقمته على تلك السياسة، مع أن التاريخ يحدثنا أنه هاجم – في صدر شبابه – تلك السياسة، كما يحدثنا أنه كان يرقى هو وأحد أصدقائه إحدى رُبَا بيروت حيث يتغنّى بالمارسلييز نشيد الثورة الفرنسية، الذي كان يعتبر عندئذٍ نشيد الحرية في جميع بقاع العالم. وفي جميع الديوان لا نعثر إلا على بضعة أبيات جاهر فيها الشاعر بحبه للحرية وثورته العارمة على الاستبداد ثورة سافرة مدمرة، وذلك عندما كممت حرية الفكر في مصر وسلط عليها سيف قانون المطبوعات حوالي سنة ١٩٠٩ فقال الشاعر:**

شَرِّدوا أخيارَها بحرًا وبرًّا
واقتلوا أحرارَها حُرًّا فحُرًّا
إنما الصالحُ يبقى صالحًا
آخرَ الدَّهر، ويبقى الشَّرُّ شرًّا
كسِّروا الأقلامَ هل تكسيرُها
يمنعُ الأيدِيَ أن تنقشَ صخرا

قـطِّـعـوا الأيــــــدِيَ هــل تـقـطـيـعُـهـا
يمــنــعُ الأعـــــينَ أن تــنـظــرَ شَــــزْرا
أطــفِـئُــوا الأعــــينَ هــل إطــفـــاؤُهـا
يمـنـعُ الأنــفــاسَ أن تـصْـعَــدَ زَفَـــرْا
أخـــمِـــدوا الأنـــفـــاسَ هـــذا جـهـدُكـمْ
وبـــه مَـنـجـاتُـنَـا مِـنـكــمْ.. فشـكــرا»[1]

ويستكمل مندور صورة الموقف بذكر ما ترتب على نشر مطران لقطعته السابقة، وهو نشر أربعة أبيات متحدية، سجلها ديوان الخليل (ج٢ ص ٩، ١٠) تحت عنوان «تهديد بالنفي: أهديت هذه الأبيات إلى رئيس وزارة توعد الشاعر بالنفي من مصر بعد انتشار ما نظمه تحت عنوان «مقاطعة»!!

أما الأبيات، كما سجلها الديوان واستشهد بها مندور، فتقول:

أنــــا لا أخــــافُ ولا أرَجِّـــــي
فــرســي مــؤهــبـــةٌ وسَـــرْجِـــي
فــــإذا نَــبَــــا بــي مَـــــتنُ بــرٍّ
فــالمــطـــيَّـــــةُ بـــطـــــنُ لُــــجِّ
لا قــــــولَ غـــيـــرَ الحـــــقِّ لـي
قــــولٌ وهــــذا الـــنــــهــــجُ نـهـجـي
الـــوعـــدُ والإيـــعـــادُ مـــا كـانـا
لـــــديَّ طــــــريـــقَ فُــلْـــجِ

ويعقب الدكتور مندور على جملة ما ذكر بما يكشف عن رؤيته للجانب المقاوم في شخصية مطران بقوله: «**وأما في ما عدا هاتين المقطوعتين فقد دفعت المعاودة الشاعر إلى تنكير أفكاره وعواطفه في ثياب التاريخ، حيث نراه يتحدث عن ظلم الحكام وغدرهم واستبدادهم ووقاحتهم في فتك كسرى ببزرجمهر أو إحراق نيرون لمدينة روما ليتلهى بمنظر الحريق**»[2]

(١) محمد مندور: محاضرات عن خليل مطران – ط٢ – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٩ – ص ٥، ٦، والقطعة في ديوان الخليل ج٢ – ص ٩.
(٢) السابق نفسه – ص ٦.

وبعد هذا العرض لرأي مندور في ما يتصل بموقف مطران من قانون المطبوعات والتصدي الصريح والعنيف والمتهكم بالسلطة التي أصدرت هذا القانون، ثم رفضه أن يبتز بالتهديد بالنفي (الطرد) من مصر. نرى صورة من الاحتكام إلى «الإيديولوجيا» وإعمال المعتقد السياسي وكأنه إحدى الحقائق المطلقة التي لا محيد عن الاحتكام إليها، والاستناد إلى قواعدها في أي أمر من الأمور. هنا لابد من مراجعة عدة أمور، وإخضاعها لمنطق التطور الزمني، وتقدم العمر والتجربة، والحالة الملجئة، واكتشاف الأساليب الفنية الأرقى. من ثم ينبغي أن نتقبل ما يروى من أخبار عن تصدي فتى الثامنة عشرة أو العشرين للسلطة العثمانية، والتغني بالمارسلييز الذي ربما كان من مقتنيات ذاكرة مطران وما حفظ من نصوص مدرسية (فرنسية) في مرحلة قريبة، ولهذا دلالته الرمزية، ولكن ليس شرطًا أن يبني عليه موقفًا ثابتًا (سياسيًّا وعمليًّا) يحرص عليه في مراحل عمره التالية، ونحن نعرف أنه في العام الذي غادر الخليل فيه لبنان كانت مصر خاضعة للنفوذ البريطاني، ومع هذا آثرها مطران على استكمال الرحلة إلى أمريكا الشمالية أو الجنوبية، وفي العام التالي لاستقراره بمصر سافر إلى الآستانة في معية الخديو، بصفة محرر بالأهرام، ولهذا الحدث مغزاه المبكر، ويتساند هذا مع قربه وإيثاره لمصطفى كامل الذي لم يفكر يومًا (ضمن منظومة مبادئه) في استقلال مصر عن الدولة العثمانية. إن هذا (قد) يعني – في ما يعنيه – أن مطران بالحلول بمصر ومخالطة أهلها أخذ يروض نفسه على التحرر من الموقف التقليدي (السياسي) لنصارى الشام ؛ وهو تبادل العداء وانعدام الثقة مع دولة الخلافة (الإسلامية)، وإن أبيات مطران انطلقت مثل قذيفة من اللهب في مواجهة قانون المطبوعات لا يصح في مجال النقد ولا في قياس الرأي أن توزن بميزان «الكمية»، فيقال إنها دون القصيدة، أو أنها محاولة منفردة. وقد يظهر القول (الفادح) في هذا الزعم، لأنه يكشف عن توجه محمد مندور (الاشتراكي) الذي لا يرتضي من الشعر إلاّ ما كان دعوة سافرة، وخطابة مجلجلة، ورأيًا صداميًّا معلنًا، مع أنه صاحب الدعوة إلى الشعر المهموس !! فكيف جاز له أن يحبذ الهمس في مكان، وأن يستنكر استخلاص المعنى من قصيدة قصصية أو حادثة تاريخية ؟

رابعًا: علاقة مطران بقاسم أمين

وقاسم أمين هو مؤلف «المرأة الجديدة» وداعية السفور الثائر على نظام «الحريم» والعزل الاجتماعي للمرأة. ومن المعروف أن حياة مطران الخاصة كانت تسير وفق ما يدعو إليه قاسم أمين، بل تتجاوزه، ولم يكن هذا حقًّا مكتسبًا لمطران الشاعر، بل للجماعة الثقافية المجددة بوجه عام، ولكن موقفه الفكري والشعري مع قاسم أمين له دلالة أخرى وهي عدم المداهنة وشجاعة إبداء الرأي، ودون أن نفاضل بين قول وقول فإن شاعرًا في قامة أحمد شوقي الفنية مشمولة بمساندة السلطة العليا في البلاد لم يجاهر برأي محدد، ولجأ إلى الرمز في قصيدته المشهورة:

صـــــدّاحُ يــــا مِــــــــلِــكَ الـكَـنـــا
رِ، ويـــــا أمـيـــــــرَ الــبُـلــبــلِ

وكما يقال عادة: أمسك شوقي العصا من منتصفها لكي لا يغضب فريقًا على حساب فريق، فهو مؤيد لانطلاق البلبل وحقه في التغريد، ولكنه يخشى عليه من جوارح الطير أن تصطاده وهو لا يملك لأسلحتها دفعًا، ويدعو للتمهل والتعقل !! إن خليل مطران – حتى مع احتساب قدر من المجاملة، وهذا متوقع بالنسبة للكتابة عن قاضٍ جليل يعرض لقضية عامة مثل قاسم أمين – كتب عن «المرأة الجديدة» مقالاً اختار فيه أن يعرض رأيه من خلال تحليل أسلوب الكتاب وأسانيد الرأي فيه وترتيب أفكاره، ثم يقول صراحة: «**تجمع كل هذه المحاسن فصول هي من الكتاب بمكانة الأعضاء من الجسم، فالمقدمة ملخص الكتاب ومنبعث مقاصده.. وليس فيها جرأة على الأفكار والعادات القديمة التي قدسها الاغترار بها أقل من جرأة الذي ينشد ضالة نفيسة في بلد بعيد فيمر بمأسدة غير مطروقة. وسائر الفصول شروح إضافية يمر فيها البحث سريعًا خفيفًا على معاهد العمران ورسوم التاريخ التي تبنى منها الحجج وتدعم بها الأسانيد. ومثل هذا الجدل المتتبع بدقة وتنبه لكل شاردة وآبدة المنحصر في دائرة لا يخرج منها ولا يحيد عنها المقيد فيه القول بالسند، والسند بما ينطبق عليه قلما رأيته في سفر عربي من قبل**[1]». قد تبدو عبارات مطران غامضة

(١) خليل مطران: المجلة المصرية (١ فبراير ١٩٠١) نقلاً عن كتاب: خليل مطران ناقدًا – ط ثانية – مكتبة الآداب – القاهرة ٢٠٠٥ – ص ١٥٨، ١٥٩.

أو شبه محايدة ولكن هذا سيكون ثمرة القراءة السطحية أو المتعجلة، أما حين ندقق فسنجد أنه يرى في كتاب «المرأة الجديدة» أنه:

١- محاولة غير مسبوقة.

٢- لم يصدم أو يهدم أو يجرح الموروث الذي يقدسه المجتمع، مع أن في هذا المقدس الاجتماعي الكثير مما لا يستحق التقديس.

٣- أنه قدم أسانيد من مصادر شتى لكل قول ورد فيه.

وحين توفي قاسم أمين نشر الخليل مرثيته، فأثنى على عدله وحنكته في تولي القضاء، ولكن ما يعنينا هنا هو ما وصف به دعوة قاسم أمين إلى ما عرف بأنه «تحرير المرأة»، وفي هذا تقول القصيدة:

لَكَ اللهُ مِن شائدٍ للعُلا
وفي يدِهِ مِعولُ الهادمِ
يَدُكُّ القبيحَ ويبني المليحَ
رجوعًا إلى سُنَّةِ الرَّاسِمِ
مضيتَ فأيُّ فتًى باسلٍ
فقدنَاهُ في أسَدٍ باسِمِ

....

دعوتَ إلى رفعِ شأنِ النساءِ
برغمِ المُسَفِّهِ واللائمِ
وسَلَّطْتَ بالحِلمِ نورَ اليقينِ
على رِيَبِ المنكِرِ الغاشمِ
فحَلَّ بذارُكَ في مَخْصَبٍ
وبشّرَ جيلَكَ بالقَادمِ[1]

---

(١) القصيدة في ديوان الخليل - ج٢ - ص ٢.

لقد توفى قاسم أمين في زمن مبكر (١٩٠٨) ولم يكن التشيع لمساندته مأمونًا لدى الرأي العام (المحافظ) ولدى رجال الدين أيضًا، ولكن مطران أبدى رأيه الصريح لا يحتمل المواربة، وبشر بالتغيير القادم ومهّد له.

هذه أربعة مواقف مجتزأة من حياة مطران، ذات علائق سياسية / اجتماعية، هي بمثابة تحفظ على ما تتداوله بعض مرايا النقاد من توسع في فرض مفهوم المعاودة، وما تستخلصه من معنى الكياسة والرغبة في تجنب إغضاب الآخرين، ربما كان هذا من طباع الخليل، ومن تقديره للملاءمة حيث يعيش في مجتمع غير المجتمع الذي استنبتت فيه جذوره وامتدت فروعه، وهو لا يريد أن يجد نفسه في مفترق طريق لا يعرف كيف يحيط بمسالكه، فآثر تجنب مواطن النزاع، ولكنه حين كان يجد القول «واجبًا» فإنه كان يقول، دون التواء، ويتجلّى هذا في حفاوته بالبارودي، ومناصرته لمصطفى كامل، واعتراضه الصريح على قانون المطبوعات المقيد لحرية القول، وهذا دليل مؤكد على قيمة الحرية في شعر، وفي فكر مطران، ووقوفه في جانب الدعوة إلى تحرير المرأة وتأييد قاسم أمين في نظرته إلى حقوق المرأة.

****

٦ - قال مطران .. وقالوا عن مطران

هذه أقوال مقتبسة عن مؤلفات مطران في الشعر والمقالة والنقد تكشف عن خصوصية تكوينه الثقافي وتوجهه العلمي في فهم الشعر ورأيه في التجديد واتساع معارفه وتفاعله مع منجزات عصره سواء في الإبداع أو التقدم الاجتماعي.

قال مطـران

١ – من مقالة بعنوان «الموسيقى العربية» – المجلة المصرية – يوليو ١٩٠٠:

«وقصارى ما أجيد في كلام الموسيقى العربية بمصر ألفاظ موفقة وجناسات تامة أو أشبه بها ومعان معايرة على القرائح الوانية. يلقيها المغنّي من منصة عالية على سامعيه. وقلّما يتناولونها منه إلا بعد أن تتكرر على آذانهم فيحصلونها تحصيلاً متعاونين عليها زمنًا طويلاً. وأما النغم فكالمهر الطليق في مرتع يسرح ويمرح ذاهبًا آيبًا شاردًا قاصدًا مغيرًا منجدًا بلا سبب سوى أن ذلك ما عنّ على بداهة المغنّي. وربما أعجبتك أغنية على نمط فلم تسمعها بعد ذلك كما أعجبتك لأنها ترتجل كل مرة على صفة، وغاية ما يكون تأثير ذلك النغم على النفوس أنه يفعل فيها فعل المخدّر السام من خمر وأفيون وينهك القلوب بين الأضلاع رفرفة ووجيفًا ويقتل الدماغ قتلاً بما يسلط عليه من الصبابة التي تنشب مخالبها فيه. وما خلقت الموسيقى لتكون سكر خيال ولا لتقوي في النفس الشهوات على العواطف الشريفة فيفترسها، ولا لينتفي منها معنى ويلزمها آخر لزوم الروح للجسم والجسم للروح.

ولست أرى مبالغة في قول القائلين بأن هذه الغمغمة المسماة بالموسيقى علامة من أدل العلائم على انحطاط الشرق وخمول أهله وضعف عزائمهم وقعودهم عن

المطالب السامية بل سببًا من الأسباب التي أفضت بالبلاد والعباد إلى كل ما ذكر. أو ليست الموسيقى مثيرة الشجاعة في الحرب وحادية الجيوش على النزال بل مأكل الجنود ومشربها ومكتساها إن فاتها كل ذلك، فاعكس هذا الطرد ترَ أنها أيضًا هي التي ينوم بها الأطفال، متوترة أعصابهم، ناهضة حواسهم، فلها الفعلان المتناقضان تخيرنا الثاني منهما فما زلنا نيامًا هامدين، وتخير الأجانب الأول فهم قيام للمجد وثّابون إلى شريف الغايات وبعيدها.

انظر إلى الأمم الحية تجد لكل منها موسيقى تحبب إليها بلادها وتذكرها جلائل وقائعها التاريخية وتنفخ أوردة شبانها شوقًا إلى أخذ ثأر أو درء عار فكأنهم آنسوا نار القتال وكأنهم استنشقوا دخان النزال، وتعلم أطفالهم الكر والإقدام وتخبرهم عمن صافاهم وعمن عاداهم من الناس فتؤثر فيهم حبًّا لقوم وكرهًا لآخرين وتروّضهم على خلق الحماسة وامتهان النفس في جنب الفضيلة والشرف. وفي خلال كل هذا موقف لغرام ومبث لشوق وهيام ومعرض لأشجان وأسقام. غير أن هذه تكون في الموسيقى أشتاتًا متعرضة في أثنائها كما تكون في الحياة.

وانظر من جهة أخرى إلى الأمم الحائلة الزائلة لا تجد لها موسيقى بل أنغامًا أشبه بحداء الجمال أو منومات الأطفال يصطلحون على السرور بها والطرب لها فتأخذ بمجامع أحلامهم وتصرع المجد والشرف والحروب والنصرآت تحت أقدامهم».

ونضيف إلى ما اقتبسناه عن مفهوم الموسيقى ومطلب مطران منها أن هذا الاقتباس واحد من عدة مقالات عن الموسيقى وأهل الموسيقى وعلاقتهم بمطران تضمنها كتاب «خليل مطران أروع ما كتب» الذي جمعه الدكتور محمد صبري، ونضيف أيضًا أن لمطران قصيدة مهمة في موضوعها فهي بعنوان «الموسيقى» – وهو موضوع نادر لا نكاد نجد فيه قصيدة لدى شاعر عربي آخر، وهي في ديوانه ج٣ – ص ٩٤ – والقصيدة من ٣٢ بيتًا وتتميز بالبناء الدائري المتماسك، وقد تكررت فيها عبارة «ألا طرب» ٧ مرات وغيرها من أدوات الطلب والحض.

٢ - وفي حفل بجمعية تنشيط اللغة العربية بالجامعة الأمريكية ببيروت ألقى مطران مطولته الملحمية بعنوان «نيرون» وقد قدّم لها حين نشرها في ديوانه بإيضاح مهم اقتبسنا منه هذه المقاطع:

«حاول الشاعر بهذه القصيدة، أن يستنفد وسائل الشعر العربي الموحد الروي في نظم الملحمة كما نظمها «هومير» و«دانتي» و«ميلتون»، إلا إذا أحدث تنويع كبير في موازين القريض لأمثال هذه الأغراض».

وفي التمهيد لإنشاد هذه القصيدة، ألقى الشاعر الكلمة التالية التي نثبتها هنا لوفائها بتوضيح مراميه فيها...

«تعلمون أن الشعر العربي، إلى هذا اليوم، لم تنظم فيه القصائد المطولات الكبر في الموضوع الواحد، وذلك لأن التزام القافية الواحدة كان، ولم يزل، حائلاً دون كل محاولة من هذا القبيل. وقد أردت، بمجهود نهائي ختامي أبذله، أن أتبين إلى أي حد تتمادى قدرة الناظم في قصيدة مطولة ذات غرض واحد، يلتزم لها رويًا واحدًا، حتى إذا بلغت ذلك الحد بتجربتي بينت عندئذٍ لإخواني من الناطقين بالضاد ضرورة نهج مناهج أخر لمجاراة الأمم الغربية في ما انتهى إليه رقيها شعرًا وبيانًا. وفي لغتنا الشريفة معوان على ذلك، وأي معوان، إذا أقلعنا عن الخطة التي صلحت لأوقاتها السالفات، إذا كانت أغراض الشعر فيها قليلة محدودة، ولكنها أصبحت لا تصلح لهذا الوقت الذي بعدت فيه مرامي الألباب، وصار فيه، بفضل البرق والبخار وسائر أعاجيب الاختراع، كل أفق بعيد قريبًا، كأنه وراء الباب.

بل قد أقول وليتني أوفق، في بعض ما سأنشده، إلى إقامة دليل، وإن قل في شعري، على أن اللغة العربية، التي تجود علينا هذا الجود وأيديها مغلولة عن العطاء بتلك الأغلال الثقيلة، قادرة - متى فكّت عنها الربط - على فتح أبواب كنوزها التي لا نهاية لها، ومنح شعرائها - من فرائد المفردات، وبدائع الجمل، وروائع الاستعارات - ما يبقى لها المقام الأول في الإعجاز.

أردت – بحق السن، وبحق المران المتصل، والارتياض القديم على قرض الشعر – أن أتمشى في طريقي هذا الجديد بعد أن أكون قد أثبت، بنهاية المستطاع، أن الأسلوب الحديث لم يتخذ لعجز عن النظم بالقافية الواحدة، بل لرغبة في نوع آخر من النظم، يفتح في وجه والجه أقصى الآفاق، وييسر له أسباب الوصول إلى أسمى الأغراض، ويرد على اللغة – من الحياة والقوة – ما تعود به عاملاً بين أكبر عوامل الرقى في الأمم.

بعد أن استقر عزمي على هذا، رجع إلى ذهني موضوع تاريخي رائع كنت قد نظمت فيه أبياتًا محدودة، ثم تركت الاشتغال به لما بدا لي من وعورة مسالكه، ومن أن استيفاء أغراضي فيه يدعو إلى التوسع وراء ما يجوز للناظم بالقافية الواحدة أن يفكر فيه. غير أنني، بعد أن أعدت النظر على القليل الذي كنت قد نظمته، استعنت الله على الإكمال.

والآن، يا سادتي، سأقرأ لكم أكبر قصيدة متحدة الروي ومتحدة الموضوع عرفتها العربية. هي الكبرى بعدد أبياتها، وبالغرض الذي نظم له ذلك العدد. ولكن ما أدرى أية قيمة لها سوى العدد. أتيت بمجهود في التماس غاية، وما أتيت بآية».

٣ – وقال في تقديمه لديوان «أغاريد ربيع» للشاعر فؤاد بليبل، وقد صدر الديوان عقب رحيل صاحبه:

.. كان «فؤاد بليبل» من المجددين، ولكنه لم يعمد إلى التجديد إلا من طريق وصفه للحوادث التي شهدها، والأناس الذين اتصل بهم، ومن طريق تعبيره عن شعوره الصادق كما تلقاه عن تلك المصادر. وأما أن يحدث انقلابًا في السماء والأرض وأن يخرج الأسماء عن معانيها والمسميات عن طبائعها ليقول ما قد يندّ عنك فهمه، فهذا مذهب لم يضرب فيه بسهم، بل لعله قضى عليه أبلغ قضاء حين قال في معرض الحديث عن شعره في تهكم لاذع وبصراحته المعهودة:

حَرَّرْتُ ربقَتَهُ من كلِّ شائبةٍ
فما فتنتُ بمعنى غيرِ مُبتكَرِ

ولا دعــوتُ إلــى الـتَّـجــديـدِ مُعتصمًا
منـه بـكـلِّ بـغـيـضِ الـسَّـبـكِ والـصُّـورِ
ولا اعـتـديـتُ عـلـى الأنـغـامِ أشـنُـقُـهـا
ولا صَـلـبـتُ الـدُّجَـى فـي دوحـةِ الـقَـدَرِ
ولا شـربِـتُ شـعـاعَ الـفـجـرِ فـي قـدحٍ
مـن الـلـهـيـبِ ونـحـوَ الـشَّـمـسِ لـم أطِـرِ

٤ - وفي مقال كتبه مطران ونشرته مجلة الهلال (١٩٣٣) وأعادت نشره في العدد الماسي الذي صدر عام (١٩٦٧) تحت نفس العنوان، وهو «التجديد في الشعر» يختتم مطران مجملاً مفهومه للتجديد بقوله «**وخلاصة مذهبي في ما أريده - وهو لا يختص بالشعر بل يتناول ضروب البيان بل يشمل ضروب وسائل المعاش بمعنى المعاش الراقي البالغ غاياته من جهة سمو الأخلاق وبدائع الطرف الحسية والمعنوية التي نستمتع بها فعلاً وينكر بياننا أن لنا بها أدنى صلة - خلاصة مذهبي إذًا هي أن تتعلم أيها القارئ أولاً لغتك، وأن تتمكن منها كل التمكن، وأن تستذكر منها كل ما في مفرداتها وتراكيبها وأساليبها السليمة الفصيحة من شائق ورائق ومطرب وجميل، وأن تمثل هذه المادة تمثيلاً ثم تحملها وهي مصهورة إلى معملك الأسمى وهو ذهنك، فتفكر وتبتكر وتحدث سببًا صحيحًا كريمًا لتكليفك الناس أن يقرأوا شعرك ونثرك. وإلا فإن لم تكن إلا محاكيًا فما حاجتهم إليك والسابقون أفصح منك لسانًا وأبلغ بيانًا وأقدر على التصرف في لغتهم الطبيعية التي أخذوها بالرضاع ؟**

ثم إذا لم تكن إلا ناقلاً مترجمًا أو مقتبسًا كما يقولون أو مختلسًا من روائع لغة أجنبية تظنها مجهولة كما يفعل غير واحد من متأدبي هذا الوقت، فما أغنى أمتك عن هذه المحاولات التي تشفّ رقعها المتعددة المتناكرة عن الخديعة لها في أمرك دون أي نفع لها من تلك المختلسات .

ثم إن لم تكن إلا غريبًا في زمنك وليست لك - شعرًا أو نثرًا - نوازع إنسانية سامية ولا أريحيات وطنية، ولا نفائس غير مسبوقة تصف بها أحساب قومك أو مجد آبائك وأجدادك، ولا روايات تمثيلية أو كتابية ولا ولا، فلا رعاية ولا حرمة لغربتك

عند الذين يعقلون، ولو تبينت ما في طوايا نفوسهم لوجدتهم يعدونك من عوامل التأخر والانحطاط والجمود.

أريد أن يكون شعرنا مرآة صادقة لعصرنا في مختلف أنواع رقيه.

أريد – كما تغير كل شيء في الدنيا – أن يتغير شعرنا مع بقائه شرقيًا مع بقائه عربيًا مع بقائه مصريًا. وهذا ليس بإعجاز».

وقالوا عن مطران

١ – يقول ميخائيل نعيمة: «**وجدت في الديوان ٧٣ مرثاة، و ٢١ تهنئة بزفاف، و٢٢ تهنئة برتبة أو يوبيل، أو بمولود، أو بعودة من سفر، و٤٠ قصيدة في مدح أشخاص أو أقوام أو بلدان. وأكثر هذه القصائد لا يقل عدد أبياتها عن الخمسين، ولا يندر أن يزيد على المائة. ثم إنها تعود في الغالب إلى مقالع اللغة التي افتتحها الأقدمون لهذه المناسبة، فيكثر فيها ذكر المغاني، والفرند والشبل، والعرين، والرئبال، والشمس، والقمر، والنجوم، والروض، والبحر، وما إليها...**».

ويقول ميخائيل نعيمة في الغربال – دون أن يذكر اسم مطران:

«وبعضهم وجدوا – وهم زهرة أيامنا – لتفتيش المعاجم، وإجهاد القرائح في تذليل القوافي الشاردة لمدح بطريرك أو مطران أو باشا أو قائمقام أو مدير أو شيخ، ولتهنئة صديق «بغلام» أو «بيك» بوسام، ولتقريظ كتب «نعيم البطون» و«سلوى الهموم»، ولرثاء كل من يزور التراب وهم حضور، ولجمع كل ما صرفوا عليه الغالب بكلمة «ديوان»، متبوعة بمضاف، ثم بجار ومجرور بواسطة «في «وبعدها» «تأليف الشاعر العصري المطبوع المتفنن الخ.. فلان عفي عنه».

٢ – وقال حافظ إبراهيم بمناسبة تكريم مطران (١٩١٣) – ما نشرته مجلة سركيس (مايو ١٩١٣):

«خليل مطران – شاعر لا يلتمس القافية. ولا يتكلف القول يصف فيصيب فصّ الشيء، ويكتب فلا يخطئ عين القرطاس. قوافيه لا تطلب ومعانيه لا تغلب. إذا

شاء أنضر بشعره الشجر وإذا شاء دهده به الحجر. يدخل في القصيدة ويخرج منها في جلسة واحدة، فإذا جلس لها حفت به المعاني ومثل بحضرته الخيال وتغايرت فيه الألفاظ وتقاتلت عليه القوافي.

بديهة تغلي كالمرجل وخاطر ينهل كالمطر – قد جثم شيطان القريض بين كتفيه فهو لا يفتأ دهره يملي عليه. فخليلنا شاعر في جده وهزله، في قوله وفعله، في يقظته ومنامه، في ملبسه وطعامه، في نعيمه وبؤسه، في يومه وأمسه، قوي جانب الإقناع، قليل جموح اليراع، إذا شاء فاخر بأنفه ألف شاعر، وخرج يشمخ به خروج الظافر.

فهو في طليعة أولئك الذين خرجوا عن أفق التقليد، وصدعوا قيود التقييد، وأوسعوا صدر الشعر العربي للخيال الأعجمي، وأفسحوا فيه للقصص وتصوير الحوادث وطوفوا لسرد وقائع التاريخ، ففتح بذلك فتحًا جديدًا شنّ فيه الغارة على أهل الحفاظ والتمسيك.

لقد كنت أعرض على المطران شعري لمكانه من نفسي ومكانته من الأدب فكان كلما رأى أنني أتهم عقلي وأتتبع على نفسي صاح بي: ويحك ألقِ الكلام على عواهنه توخيًا للتخفيف على نفسك ولا تنصب بيدك في طريق شعرك تلك الموانع التي وقفت عندها الإفهام. وكانت تلك عادته في شعره ونجيزته في نثره.

قلت إن المطران لا يلتمس القافية ولا يتكلف القول. فإذا وجدت في شعره ريح التكلف، وأصابتك عند تلاوته كزازة التعسّف، فاعلم أنه حدث حادث أو وقع أمر أعجل فيه المطران على أمره وطولب بالنظم ولم يتسع له العذر في الإمساك فاضطر إلى القول على غير إجابة من النفس وقوة من الطبع ونشاط من الخاطر.

نظرت في ديوانه الذي أخرجه للناس، فإذا هو منجم من مناجم الماس، إلا أنه نضج واستوى، وحوى من الكنوز ما حوى فتحول ما فيه من فحم الحجر إلى جوهر اليتيمة من الدرر، فلا وذو بيته في السماء ما رأيت في شعراء الزمان أوصف من المطران، فهو واصف القطرين، وإن كان ثاني اثنين، وكان بودي لو اتسع المجال فأورد من ديوانه مثالاً من شعره أفتخر أن أكون راويته فيه، لشرف ألفاظه وشرف معانيه».

٣ – وكتب جرجي زيدان – في مجلة سركيس أيضًا – ولنفس المناسبة تعريفًا ضافيًا عن الخليل، وختم تعريفه بإجمال حاول فيه أن يحدد خصائص فن الخليل في شعره:

«أما شعره فيمتاز بعدة أمور منها:

أولاً: تصوير الخيال الشعري كما يبدو له بلا تقييد بفاتحة أو تخلص أو خاتمة، فهو لا يبذل المعنى في سبيل اللفظ بل يتصور المعنى واضحًا ثم يبحث عن لفظ يؤديه خلافًا لكثيرين من الشعراء إذا أعجبهم اللفظ ضحّوا المعنى في سبيله، فلو ترجمت شعره إلى لغة أخرى قلّما يخسر من رونقه وجماله لأنه يطلب المعنى دون اللفظ.

ثانيًا: تشريح العواطف الإنسانية إلى أدق جزيئاتها ووصف كل عاطفة كما يشعر بها كل إنسان، وقد أجاد فيها لأنه لا ينطق إلا عن شعور كما فعل المعري منذ قرون، فاتهموه بالمروق من الشاعرية، وللمطران أمثلة في ذلك من قصيدة المنديل، ونفحة الزهر.

ثالثًا: الوصف ومنه وصف الحوادث والوقائع مما يسميه الإفرنج الشعر القصصي كقصائده في نابليون الأول وجندي يموت، وحكاية شاعر في إحدى قبائل البادية وفتاة الجبل الأسود ومقتل بزرجمهر، والفتاة البويرية وغيرها، وفي كل منها حكمة مقصودة.

ومن هذا القبيل وصفه الآثار ومظاهر الطبيعة كقصيدة قلعة بعلبك والأهرام والعصفور ويوسف أفندي والمساء في المكس، وهو وصف لغياب الشمس أبدع فيها، وقصيدة سور الصين، وجمال النفس.

رابعًا: ابتكار المعاني وفي جملتها المعاني الشعرية لوصف الاكتشافات العصرية كقصيدة أشعة رنتجن.

خامسًا: ينظم في موضوع صغير فيستخرج منه حكمة كبيرة كقصيدته في غرام طفلين، والطفل الطاهر.

سادسًا: خرج المطران بالشعر عن طرق العرب من حيث حصره في أبوابه المعروفة عندهم كالمديح والهجاء والعتاب وغيرها من الشعر الغنائي، وتجاوزه إلى ما يريده الإفرنج من الشعر التمثيلي (الدراما) أو الرومان يضمنونه النقد الأدبي أو الأدب الانتقادي في ما نظموه من القصص للمطالعة أو التمثيل أو القصائد أو المقالات في تصوير الحقائق أو انتقادها، واستخراج العبرة منها بأسلوب شعري يؤثر في النفوس. وقد يؤلف أحدهم الرواية الكبيرة ينتقد بها عادة شائعة أو نكتة تصورها في نظام الاجتماع. فالمطران تحدى هذا الأسلوب وإن لم ينظم فيه كثيرًا، أو روايات كما فعل شكسبير وراسين وموليير وهوجو، أو كما فعل المرحوم الشيخ خليل اليازجي في نظم المروءة والوفاء. ولكن في ديوانه قصائد تعدُّ من هذا القبيل كقصيدة الجنين الشهيد وقصيدة وفاء.

فالمطران من كبار مؤسسي الشعر المصري يزداد مذهبه جلاء ورسوخًا بمرور الأيام، وسيذكره له التاريخ كما يذكر مذاهب كبار الشعراء النابغين في العربية وغيرها.

٤ - وكتب نجيب المشعلاني مقالة قصيرة في سياق المناسبة ذاتها - وفي مجلة سركيس أيضًا - هذا الاقتباس الذي يتميز بأنه لا يستطيع كتابته إلا من كان على مسافة قريبة جدًا من الشاعر مطران:

«إذا قرأت شعر الخليل ونثره أخذك العجب من قوة تصوره وسمو معانيه وحسن أسلوبه وبلاغة إنشائه. ولكنك لو علمت كيف ينظم وينثر ويخطب لبلغ بك العجب إلى الدهشة. فقد نظم قصيدته «فتاة الجبل الأسود» وهو يعاني الشدة من ألم في معدته، وقصيدة «الوفاء» والحمى تسري مع دمه في عروقه. وقصيدة «العقاب» وهو لم يذق الكرى منذ ليلتين، وقصيدة «المساء» وهو في أشد حالات السقم. وقصيدة «الوردة والزنبقة» وهو في معظم ساعات غمه واكتئابه، وقد نظم القصائد الوصفية والفحلية والغزلية والمضحكة والمبكية وهو في حالات من ثقل الهموم وخفة الجيب واضطراب الأعصاب لا يتسع معها لغيره أن يستكد قريحته لنظم بيت أو نثر عبارة. وقد سمعته يخطب في إخوانه في أثناء جلسة مدام وطعام فذهلت من السهولة التي كان يجد فيها الألفاظ الجزلة لتصوير معانيه الدقيقة.

وهو ضعيف الجسم ولا عجب في ذلك فإنه وهو ابن لبنان لم يبرح مصر منذ نحو عشرين سنة إلا مرة واحدة مع أن من كان مثله قاصرًا عمله على استكداد قريحته فهو في أشد الحاجة إلى تغيير الهواء والمناظر والمعيشة لتجديد قواه. وكأن الضعف الذي رافق جسمه أكسب عقله قوة لا قوة بعدها. فهو قوي القلب قوي الإرادة قوي العقل إلى درجة أنه لا يشعر بضعفه وألمه وبؤسه وهمومه متى شحذ قريحته وأيقظ شاعريته. وهو شجاع للحق لا يخشى فيه لومًا ولا يراعي فيه عظيمًا ولا وضيعًا. وقد تعارفنا ولدين ودامت صداقتنا إلى الآن مؤسسة على أمتن روابط المودة الصادقة، وإني أصرح واثقًا مما أقول أن خليلاً عاش كل حياته مشتغلاً لغيره. وإذا كان نكران النفس فضيلة يثاب عليها فخليل أعظم ناسك وأحق الأتقياء بالجزاء الحسن.

٥ - أما الدكتور «شوقي ضيف» فقد أجمل تصوره لموقع مطران في التجديد وبخاصة حين يقرن إلى صاحبيه: حافظ وشوقي، فيقول - في كتابه «فصول في الشعر ونقده» - ص ٢٨٨ - ٢٨٩:

«وثالث الثلاثة خليل مطران الذي هاجر من موطنه في لبنان في من هاجروا فرارًا من ظلم العثمانيين وبطشهم، فنزل فرنسا وأقام بها نحو سنتين، ثم غادرها إلى مصر في سنة ١٨٩٢ فاحتضنته وتبنته حتى وافاه القدر في منتصف هذا القرن. وهو يحتفظ بشخصيته إزاء أساليب القدماء بأكثر مما يحتفظ صاحباه شوقي وحافظ، إلا أنه يعتد بالجزالة والرصانة في صياغته بحيث يعد بحق من هذه المدرسة: مدرسة النهضة التي كانت تتمسك بالأصول الشعرية الموروثة وما يتصل بها من الألفاظ الرصينة المصقولة.

وهو أكثر من صاحبيه تجديدًا في مضمون قصائده، إذ كان مثقفًا ثقافة عميقة بالآداب الغربية، وتغلغلت في مسارب نفسه النزعة الرومانسية، فطفح شعره بالحزن والألم وعكسهما على ما حوله من الطبيعة انعكاسًا يمتلئ بالشجن. وسعى في بعض قصائده إلى أن تصبح تجارب نفسية متكاملة «بحيث» أصبح علمًا شامخًا في تجديد شعرنا الغنائي بما بثّ فيه من وحدة موضوعية، ومن شذا وجداني ينفذ نفوذًا إلى

أعماق قارئه. وفسح في شعره للعواطف الاجتماعية والإنسانية وللآثار القديمة في موطنيه القديم والجديد، وشارك في الشعر السياسي، إلا أنه استعان فيه غالبًا بالتلميح والتلويح.

وتغنّى طويلاً بالحرية، وهاجم الطغاة المستبدين والمستعمرين الآثمين، كما هاجم الشعوب التي تستكين للمعتدين، واختار أن يصور ذلك في شعر قصصي درامي يجعل موضوعه فتاة الجبل الأسود أو نيرون أو بزرجمهر أو حرب البوير.

ونراه في تضاعيف ذلك يستثير عزائم قومه ضد الغاصبين، داعيًا إلى الحرية والكرامة القومية. ولا يقف بقصصه الدرامي عند هذه العواطف السياسية فقد مدّه إلى صور إنسانية بديعة مثل قصة «الجنين الشهيد».

****

القسم الثاني

أعمدة التجديد السبعة

تمهيد

في هذا القسم من تتبع صورة شعر مطران مرتسمة على مرآة النقد الأدبي، نتوقف عند مناحي التجديد خاصة. وهنا ينبغي أن نحتاط في تلقي أربعة أمور: الأول يبدو في إلحاح عدد من النقاد على وصف مطران بأنه شاعر مجدد، وأن شعره هو الأسبق المبادر والمبشر في تجديد الشعر العربي مطالع القرن العشرين، وقد يؤدي ترديد هذا القول إلى إغماط حقوق أخرى كان لها دور لا يصح جهله أو تجاهله، وربما كان لبعض هذه الأدوار – كما سنرى – فضل تمهيد الأجواء الثقافية العربية لتقبل نزعات مطران، بل قد يكون لبعضها فضل هداية مطران نفسه إلى بعض ما نادى به من التجديد. الأمر الثاني نقيض القول السابق، ونقطة ضعفه أنه دأب على «تصيّد» تعبيرات أو صور قديمة أو قلقة أو غير متقنة، وربما خاطئة، لينطلق منها إلى تجريد مطران من لقب «الشاعر المجدد»، بل إن بعضًا من هذا الفريق اتخذ من مبدأ «المعاودة» – الذي عرف به مطران – دليلاً وحجة على أنه شاعر «بين بين»!! وهذا تصور بعيد عن الإنصاف، وعن معاناة الشعر وصناعة الفن، فمنذ القرون الأولى في تطور الشعر العربي، اهتدى النقد إلى مبدأ أن الشاعر الكبير يمكن أن يقع في الخطأ (بكل أنواعه) ومع هذا يظل مستحقًّا للوصف بأنه شاعر كبير من أصحاب الطبقة الأولى (يراجع في هذا كتاب: الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي عبدالعزيز الجرجاني – توفي عام ٣٦٦ هـ). أما الأمر الثالث فمرجعه إلى أن مطران لم يكن يكتفي بما يبدع من شعر (قديم أو جديد) ويترك للنقد والنقاد أن ينظروا فيه ويحلّوه في مكانته التي يرونها تليق به، وإنما كان شغوفًا بكتابة المقدمات، مقدمة ديوانه الشهيرة، كمقدمات عدد من دواوين مريديه وأصدقائه، كما كان موضع أسئلة المجلات الأدبية – وما أكثرها في عهده – وما كان يتردد في إرسال آرائه

وأحكامه، ومن بينها علاقته بالتجديد وتوقه إليه منذ نزوعه المبكر إلى قول الشعر، ولا نشك في أن فريقًا من نقاد مطران قرأ هذه المقدمات، وربما أفاد منها أيضًا، أو تحمس لمناقشة بعض ما تتضمن من أفكار، أما نحن فمن واجبنا أن نعرف بالمستويين، دون أن نجعل أحدهما حكما على الآخر. الأمر الرابع – الأخير – أن عددًا من النقاد تحفظ على وصف شعر مطران بالتجديد ترتيبًا على أنّ ديوانه اشتمل على عدد غير قليل من قصائد المناسبات، كالتهنئة والتعزية وتقريظ الكتب، وهذا الضرب من الشعر دافعه غالبًا المجاملة أو الزلفى، فهو لا يصدر عن ينابيع الشعر الحقيقية في وجدان الشاعر وعاطفته، وهو – لهذا (قد) يغلب عليه التصنّع أو التكلف، وربما بلغ حد السطحية والتلفيق.. وهذا حق – ليس بالنسبة لمطران وحده، إذ نجد شعراء عصره كثيرًا ما يضطرون إلى هذا استجابة لضغوط واعتبارات لا قبل لهم بتجاهلها، وربما كان الأوفق هو «عبور» النقد فوق هذا النوع من الشعر دون أن يدخل في تقويم تجربة الشاعر الحقيقية، ما دام قد أنتج من الشعر ما يؤصل موهبته ويدل على استقلال صناعته.

لا مفر إذًا من أن يكون مطران مقلِّدًا في بعض شعره، بحكم تكوينه الثقافي، أو تطلعه إلى مخاطبة المجتمع بكل مستويات الناس وطبقاتهم. ولكن بعض النقاد لا يقر بذلك، بل إن من هؤلاء النقاد من يحتكم إلى تصور خاص في مفهوم التجديد والتقليد، وكأن للإبداع وتوجهاته قوانين لا يجوز الخروج عليها أو السير في الاتجاه العكسي لها. فالدكتور خالد إبراهيم يوسف لا يجد غرابة في أن يبدأ مطران مقلِّدًا «ولا يهوله التفوق الكمّي للنظم التقليدي، فمطران ما زال على عتبة التجديد، وفي بيئة أدبية محافظة أكثر منها متحررة، تشده من الخلف. لكن ما يتساءل عنه المرء: هو عدم خضوع مطران لقوانين التطور الطبيعي، رغم كونه يؤمن بها، أو بالأحرى مخالفته لهذه القوانين، إذ بدأ مجددًا وارتدّ شاعرًا كلاسيكيًّا، وقد ركز معظم تجديده في الجزء الأول (من ديوانه) وبات شحيحًا في الثالث والرابع. ولقد علل الخليل ذلك بنضوب خياله وكبر سنه، فقال:

مـــــاذا يـــريـــد الـــشِّـــعـــــرُ مـــنِّــــي ؟
أخـــنـــــــى عـــلـــيـــه عـــلـــــــوُّ ســـنّـــي

ولّـــــى الــــرَّبــــيـــعُ وجَـــــــفَّ عُــو
دِي، وانــقــضَــى عــهــدُ الــتَّــغــنِّــي

ويعلق الناقد على هذه الإشارة الأليمة في البيتين، فيقول: «ونحن لا نعوّل كثيرًا على هذا العامل في تراجع مطران الشعري، فالشاعر الناضج المختبر لابد أن يأتي شعره أثمر وأغزر منه في عنفوان الشباب – ولو تباينت المؤثرات واختلفت الدوافع، وإلاّ لعدمنا شعر التجربة العميقة والخبرة الواسعة[1] الخ، وفي تصورنا أن هذا القول صحيح أو محتمل إذا أسقطنا منه كلمة «لابد»، فليس في الإبداع قوانين جبرية أو خطوات تراتبية، فلو صح هذا لصح – على قياسه – أن موهبة الشاعر إذا بلغت درجة عالية في فن الغزل مثلاً، ينبغي أن تبلغ هذه الدرجة في الوصف أو في الشكوى، لأن الشعر «كلٌّ» لا يتجزأ !!

وقد سبقت – في القسم الأول – إشارة إلى قول العقاد عن مطران: «أما إنه من المجددين فذلك ما لا ريب فيه» وإلى محاولة «حصار» هذا التجديد والتهوين من دوافعه وأثره، وهنا ينبهنا ناقد آخر إلى جانب «سلبي» في تجديد مطران، وهو تخلف النقد عن إدراك هذا التجديد وترشيده والأخذ بيده حتى لا يرتكس أو يضل عن غايته، «لم تكن هناك حركة في أواخر القرن التاسع عشر تدفعه (مطران) إلى المذهب التجديدي الذي رسمه لنفسه، وإنما كان النقد منصرفًا إلى مشاكل اللغة والنحو والصرف... عند أمثال اليازجي والشدياق، أما المدرسة النقدية التي كونها شكري والعقاد والمازني... فقد كان مطران سابقًا عليها[2]».

ويصف الدكتور منير عشقوتي موقف إيليا الحاوي النقدي من شعر خليل مطران بالقسوة، والتعليل – على غرابته وندرته – يستحق أن نفكر فيه بعمق، بل أن نفكر في شعرنا العربي كله من هذا المنظور، تقول عبارة عشقوتي: «أما إيليا الحاوي فقد قسا حكمه في دراسة تحليلية لبعض شعر مطران من منطلقات النقد الحديث،

(١) خالد إبراهيم يوسف: مغالطات في حياة خليل مطران وشعره (مرجع سابق) ص ٥٩ وقد وجّه مثل هذا القول إلى شعر أحمد شوقي، الذي اتجه – في أخريات حياته – إلى قصائد المعارضات والمجاراة، وفي رأي بعض النقاد أن الشاعر يقصد إلى المعارضة أو المحاكاة والمجاراة على سبيل التدريب، وهذا يناسب البدايات!! . انظر مقالة الدكتور محمود مكي: الأندلس في شعر شوقي ونثره – مجلة فصول: أكتوبر / ديسمبر ١٩٨٢.

(٢) سعيد حسين منصور: التجديد في شعر خليل مطران (مرجع سابق) – ص ١٤٠.

فاعتبره يضعف ويسفّ كلما عاد إلى أضرحة القدماء، وكان يبدع ويجود كلما عمّق في وجدانيته وذاتيته. وقال إن الكثير مما أسهم في إنجاح مطران إنما يعد في عصرنا عاديًّا ومبتذلاً ومقصرًا عن بلوغ درجات الشعر العالية. وكأنه يضم صوته إلى صوت جورج غانم الذي أعاد أسباب نجاح مطران الأساسية إلى كونه نشأ في فجوة كان الشعر فيها مريضًا هزيلاً، فكان شجرة في أرض قاحلة.. تكمن قيمته في فترة من فترات التاريخ.. وتتضاءل عندما نتطلب منه تصعيدًا آخر وأقوى في مجالات الإبداع الشعري الفني. ويختم عشقوني اقتباسه المنوع بقوله: ومع ذلك فقد اعتبره الحاوي طليعة الشعراء المحدثين».

ويعقب هو نفسه على ما ذكر عن الآخرين بعنوان من عنده يجمل رأيه: «ويبقى مدرسة ورائدًا[1]» !! إن اتخاذ اختلاف النظر عبر العصور إلى شعر الشاعر دليلاً على أنه لم يبلغ في هذا الشعر المستوى المثالي أو المتميز الذي يضمن له الحكم بالجودة على امتداد الزمن قول لا يخلو من العمق وإن يكن من الصعب الاطمئنان إليه. أما وجه الصواب فيه فلأن الشعر الحق أو المحقق لشروط الجودة هو كذلك في كل العصور، فإذا حدث تفاوت في النظر والحكم فإن هذا يعني أن العصر أصابه انحراف ما عن إدراك التميز، أو أن هذا الشعر نفسه لم تتحقق فيه الجودة. أما عدم الاطمئنان فيرجع إلى وجود جانب من الشعر يخضع لذائقة كل أمة أو لغة أو حضارة في ذاتها، ولهذا يمكن أن يتحقق هذا التميز في شعر هوميروس، وفي شعر شكسبير، وفي شعر المتنبي، دون أن يكون شعر أحدهم محققًا لذات الجماليات التي حقَّقها الآخر.

وتبدي بعض الدراسات اهتمامًا بمصادر التجديد في شعر مطران، ينعقد الإجماع على بعض هذه المصادر، مثل القول بأثر قوي استمد من الرافد الفرنسي، بخاصة شعر فيكتور هوجو، وألفريد دي موسيه، ولامارتين، وشاتوبريان، ويشار عادة إلى البيئة الثقافية والتعليمية في بلاد الشام (سورية ولبنان) حيث ولد الشاعر ونشأ وتعلم، وكانت مدارس الإرساليات واسعة الانتشار، وكان اهتمامها بنشر اللغة الفرنسية والثقافة الفرنسية واضحًا، وموضع قبول عام، حتى من أولئك الذين

(١) منير عشقوتي: خليل مطران (مرجع سابق) ص ١٠٢، ١٠٣.

اعتصموا بالثقافة العربية وأبدوا عناية واضحة بالتراث العربي مثل آل اليازجي من أساتذة مطران، ويُضيف الدكتور خليل الموسى نمط الحياة ومستوى الحرية الشخصية التي تمتع بها الخليل سواء في حياته في لبنان، أو في سنوات تنقله بحثًا عن مستقر، أو بعد أن استقر به المقام في مصر، وهنا يشير إلى أمرين: أن مطران في مصر تنقل بين عدد من المدن والأحياء، وبين عدد من الوظائف والأعمال أكسبته خبرة ومعرفة، وأن مطران في حياته المصرية عاش بين مواطنيه أبناء الشام الذين سبقوه إلى الهجرة إلى مصر، وكانت هذه البيئة تجديدية في الصحافة والطباعة والمسرح والشعر[1].

ولعل من أوفى ما كتب النقاد حول موضوع التجديد ما كتبه الدكتور ميشال جحا تحت عنوان: «مطران بين التقليد والتجديد»[2] يبدأ بوصفه بأنه أحد الممهدين للتجديد والحداة لحركته المباركة. ويطرح تساؤلاً تكون مقالته تفصيلاً له وجوابًا: هل شعر مطران جديد كله، أم أن التجديد محصور في مواضيع خاصة لا يتعداها ؟ يقدم جحا تأسيسًا تاريخيًّا للتجديد، إذ يرى أن البارودي أول المجددين. ويلحق به أسماء صبري، وشوقي وحافظ، ثم يضيف: «إلى أن جاء مطران فحوَّل مجرى الشعر من الأصولية إلى الرومانسية». ويتحفظ على هذا الأثر بأن مطران لم يستفد من رحلته الفرنسية إلى المدى الواجب، فلم يكن تجديده جذريًّا، ولم يبتعد عن شعر المناسبات. ويقتبس من كلام طه حسين ما يؤكد إشارته إلى التجديد الجزئي أو النسبي، ولكنه يعقب عليه باقتباس من إسماعيل أدهم – وهو صاحب دراسة مستفيضة لم تتجاوزها دراسة أخرى – ما يدل على عمق تأثيره في تجديد الشعر العربي، إذ كانت كل التطورات التي لحقت الأدب العربي – وعلى وجه خاص الشعر – كانت تتناول الشكل الخارجي، وهو يتغير بتغير الزمان والمكان، وليس في هذا أي تجديد، حتى كان عصر النهضة الأخيرة فظهر مطران محاولاً نقل الشعر العربي من الدائرة الذاتية الفردية التي كان يدور فيها من قبل، إلى دائرة أوسع وأرحب، هي دائرة الحياة كلها، والتي دارت فيها الآداب الأوروبية من قبل، فمطران من هنا حدّ فاصل بين عهدين في تاريخ

(١) خليل الموسى: خليل مطران شاعر العصر الحديث (مرجع سابق) – ص ١٠١.

(٢) في كتابه:خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث – ص ٨٣ – ١٠١.

الشعر العربي، عمل في الشعر العربي ما لم يعمله جميع العرب مجتمعين[١]. غير أن هذا الوضوح والحسم في الإشادة بالنقلة التي صنعها الخليل في مسار الشعر العربي لم تكن حاجبًا دون الإشارة إلى جوانب سلبية جزئية، ستكون لنا معها وقفات.

من حق كتاب «التجديد في شعر خليل مطران» لمؤلفه الدكتور سعيد حسين منصور (كلية الآداب – جامعة الإسكندرية) أن يضع العلامات النهائية – لهذه الفقرة الممهدة لأعمدة التجديد – الموازية لأعمدة الحكمة) فدراسته المبكرة – نسبيًّا (إذ صدرت عام ١٩٧٧) – قد توسعت في رعاية مظاهر التجديد، وإذا كانت الفقرات الآتية تلتقي مع محاور وفصول هذه الدراسة، فإننا نكتفي الآن بالتعريف الموجز لما طرح من آراء واجتهادات تحت عنوان «مذهبه في التجديد»، بادئًا بطرح مشكلة التجديد في الأدب العربي عامة وصعوبته وبطئه بسبب الحواجز الثقافية، معرجًا إلى واقع الشعر في لبنان قبيل ولادة مطران، وأنه كان تقليديًّا فيه ركاكة وزخرفة تافهة إلى أن تهيأ له آل اليازجي، ويشبه دورهم بدور البارودي في مصر، ولكن تجديدهم كان محدودًا لم يمسّ الأغراض والأساليب[٢]. وفي هذا السياق يظهر شاعران: فرنسيس فتح الله المراش وسليم عنحوري، يصفهما بأنهما قد سبقا عصرهما في الاتصال بالحضارة الغربية والتحمس لها، وإعلاء اليقظة العربية «ويعتبر المراش من أول المجددين في الشعر، فقد حاول أن يبث في الشعر العربي روحًا جديدًا مستمدًّا من فكره وثقافته وتجاربه ومشاهده في أسفاره بأوروبا[٣]»، وينسب إليه التحرر من القافية، وكتابة القصة الشعرية، وهما من أهم منجزات مطران. ويصف جهود سليم عنحوري في سبيل التجديد بأنها خطوة واسعة إلى الأمام، من ثم «تعدّ حركته تمهيدًا قويًّا لمطران[٤]»، وينبه إلى ما يمثله ديوانه «سحر هاروت»، بل يحدد الناقد نوعًا من التأثر في إشارته إلى أن عنحوري جمع عددًا من قصائد العشق في تتابع يصنع منها قصة، وهنا يقول: «ويبدو أن مطران تأثر ببعض قصائد هذا الديوان في «حكاية عاشقين» فقد جمع فيها القصائد التي دارت حول قصة حبه، كما فعل

(١) الاقتباس عن إسماعيل أدهم نقلاً عن المرجع السابق – ص ٨٤.

(٢) سعيد حسين منصور: التجديد في شعر خليل مطران – ص ١٢٨.

(٣) المرجع السابق – ص ١٣٠ – وفي هذا الوصف تفصيل إذ يقول إنه تناول في شعره أغراضًا مستحدثة وحرر نظمه من قيود القافية، ولكن أسلوبه كان ركيكًا. وهنا يشير إلى أهم نتاجه: «مشهد الأحوال «و «مرآة الحسناء» وهو ديوان شعره.

(٤) المرجع السابق – ص ١٣٢.

سليم عنحوري، إلاّ أن الأخير لم يقصر شعره على حبيبة واحدة كما فعل مطران[١]»، وهذا الفارق ليس هيّن القيمة – من الوجهة الفنية – كما قد يشعر ظاهر العبارة، وهو فرق بين شعر الاستجابة النفسية، وشعر البناء، فالقصائد المتفرقة حالات، والقصائد المتصلة تكشف عن بناء وتواصل، ويستكمل تعقبه لأثر شعر عنحوري في مطران بأن الأول نظم القصة الشعرية أيضًا، وكان موقفه المستخلص ذا طابع رومانسي كذلك[٢]. ويجمل الدكتور سعيد حسين منصور تصوره للعلاقة بين مطران وهذين السابقين بما ينصف فيه جانب التجديد في شعر مطران، إذ لا يضعه في موقع الصدى، اكتفاء بوصف «التشجيع»، غير أن مطران كان أوسع ثقافة وإلمامًا بالآداب العربية القديمة، والآداب الأوروبية الحديثة، واهتماما بنوازع نفسه، وبحركة الحياة الاجتماعية من حوله.. وليس هذا بالقليل[٣]».

ويتعقب الناقد مصادر التأثير في تجديد مطران، فيستبعد المصدر المصري (ماثلاً في شعر شوقي وحافظ خاصة) ويتجه إلى المصدر المهجري، ويربط بين بعض دعوات مطران ودعوات جبران الذي رأى أن الآداب كالأخلاق تتغير بتغير العصر، فلكي يكون الشعر صادقًا يجب أن ينبع من البيئة الجديدة ويصور العصر الجديد، وهذا مبدأ من مبادئ دعوة مطران إلى التجديد الذي يقول: «لو بقي الشعر على حاله الأولى ما بقيت له مزية.. فإذا صح أن الأديب رسام يصور أحوال زمانه فكيف يكون شاعرنا حضريًّا مترفًا جوابًا للبلاد القصية في اللحظات وهو قاعد، عالمًا بكل ما يطرأ على أحقر قرية من القرى البعيدة «ويصور الحياة الصحراوية الغاربة ؟ وبالمثل وجه اهتمامًا إلى معنى خلوّ الشعر العربي من القصص[٤].

ليس ما قدمنا كل ما ينبغي أن يقال في هذا المدخل (الجزئي) عن أوجه التجديد التي أخذ بها مطران وحققها في شعره، وستقوم الفقرات الآتية بتفصيل ما أجملنا، واستكمال ما ألمحنا إليه، لتظهر مواقف النقاد من تجديد هذا الشاعر.

****

---

(١) المرجع السابق – ص ١٣٤.

(٢) المرجع السابق – ص ١٣٨ وهنا يشير تحديدًا إلى قصة / قصيدة: حكاية حال – انظر القصة والأبيات المقتبسة – ص ١٣٧.

(٣) المرجع السابق – ص ١٣٩.

(٤) المرجع السبق – ص ١٤٦، ١٤٧.

العمود الأول: هندسة القصيدة

يعدّ هذا الإنجاز في بنية القصيدة العربية أهم ما تأسس عليه تحديثها، وكان مطران واضع حجر الزاوية في توجيه هذا التطور. وقد آثرت التعبير بهندسة القصيدة دون تعجل باستخدام المصطلح النقدي الأكثر تحديدًا واستقرارًا (الآن) وهو «الوحدة العضوية»، وذلك لتحقيق أهداف عدة لم يلتفت إليها نقاد شعر مطران بوجه عام. وأول هذه الاعتبارات أن مطران نفسه لم يستخدم «الوحدة العضوية» في تعرضه لما ينبغي أن تكون عليه بنية القصيدة من تماسك، وليس يلام على هذا، إذ لم يكن ناقدًا حتى نلزمه بالمصطلحات، وقد اكتفى بالوصف، وكان وصفه مناسبًا لتوصيل فكرته، وربما – وهذا هو الاعتبار الثاني – كان مصطلح الوحدة العضوية – الذي سيعرفه النقد بعد ذلك – يدل على درجة أعلى من تواشج مكونات القصيدة واندماج عناصرها. على أن المفهوم من «الهندسة»: معنى التخطيط، وضبط النسب، وتحديد المواقع، وتقريب صورة ما سيكون عليه الرسم بعد تنفيذه، وهذا ما دعا إليه مطران. وهنا نشير إلى أمر آخر لم يلتفت إليه أحد من نقاد مطران، ومن الطريف أن مطران نفسه، وقد اعتمد على الوعي العام المشترك، لم يستخدم وعيه هذا في الاحتجاج لمذهبه في صناعة القصيدة. ونوضح هذا بأن نذكر بمصطلح الوحدة العضوية، وأن النقاد استدعوه إلى مجال القصيدة قياسًا إلى الفنون التشكيلية (الرسم والنحت) والموسيقى[1]، فهذه الفنون تقوم على سبق التصور والتخطيط، مع ضبط المسافات

---

(١) الوحدة العضوية – كما حدد عناصرها الدكتور محمد غنيمي هلال – يقصد بها في القصيدة: وحدة الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبًا به تتقدم القصيدة شيئًا فشيئًا حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر. محمد غنيمي هلال – النقد الأدبي الحديث – ط رابعة – دار النهضة العربية – القاهرة ١٩٦٩ – ص ٣٩٥.

والنسب، الخ. ولقد أبدى مطران اهتمامًا واضحًا بالموسيقى في ذاتها (علم الموسيقى) كما كانت له علاقات حميمة بأهل الموسيقى والغناء[1]، كما أسهم في كتابة عدد من الأوبريتات[2]، ومن المهم أن حديثه عن الموسيقى كان يتضمن وعيه بضرورة الوحدة العضوية، أو ما يعنيه المصطلح من تكامل العناصر وتناسبها، دون أن يربط بين أطراف معرفته. لقد كان مطران صديقًا معجبًا بعبده الحمولي، وقد كتب مقالاً في رثائه أعقاب رحيله، وتطرق من امتداح صوت الحمولي إلى وصف الموسيقى الشرقية، وفي المقابل الموسيقى في صورة التمام، وكما هي في الغرب، فيقول: «**ومن أوصاف الموسيقى أنها في بناء الأصوات كفن العمارة في تشييد الأبنية وتأليف أجزائها، والمناسبة بين رسومها ونقوشها وتقاطيعها وتحليلاتها، وهو ما يسميه الإفرنج بموسيقى البناء، على أن أساسها التناسب كما هو أساس كل فن نفيس. وهذا التناسب في الموسيقى يعرف اصطلاحًا بالإيقاع، والإيقاع قديم قدم الموسيقى، غير أن المغنين من العرب حصروه في نغمة مما يغنون، فكان في حقيقته مفضيًا إلى الملل، بخلاف الإفرنج فإنهم استخدموه وسيلة للنقل من نغمة إلى نغمة، ولإعطاء كل نغمة جميع الرنات التي يتم طربها الناجم عنها بذاتها، أو باجتماعها مع سائر الأنغام التي يتألف منها الصوت**»[3] لقد حرصنا على إطالة الاقتباس لأهميته، وبخاصة أنه سابق على تلك المقدمة المثيرة التي تصدرت ديوان الخليل (١٩٠٨) وامتدحها طه حسين، كما عرفنا، وفي ما سبق من عبارة الخليل اهتمام بمبدأ البناء، وإشادة بأنه أساس كل فن نفيس، وفي عبارة تالية – في المقال نفسه – يربط مطران بين البناء في الموسيقى والبناء في الأدب، لا يخص الشعر، ولكن من الطبيعي أنه شاغله الأول. يقول: «**ومعلوم أن الموسيقى شقيقة للأدب، مطبوعة على غراره، فكيف كان الأدب تكون الموسيقى، وهي الآن منحطة في الشرق لأنه منحط، وانحطاطها على قدر، فكلاهما يجب نقده**

---

(١) ينظر في هذه العلاقة مقالات كتبها مطران، وجمعها وأعاد نشرها الدكتور محمد صبري في كتابه: خليل مطران، أروع ما كتب – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ٢٠٠٩ ما بين ص ٧١ وص ٩٧.

(٢) انظر قصيدة «الطفلان» والتقديم لها في ديوان الخليل: ج٢ ص ٦١ – يقول التقديم: مونولوج تمثيلي نظم بطلب الشيخ سلامة حجازي، وكان (رحمه الله) يغنيه منفردًا.

(٣) خليل مطران – مقال بعنوان: الموسيقى العربية وعبده الحمولي – المجلة المصرية عدد أول يونيه ١٩٠١ – نقلاً عن كتاب الدكتور محمد صبري: خليل مطران – أروع ما كتب. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة ٢٠٠٩ – ص ٧٨.

وتنقيحه وإخراجه إلى ما تقضي به الحاجة الماسة، وإلاّ فأي مصلح للأمة يكون أقوى في البيان ؟ وأي بيان يكون أشد وقعًا في النفس من الذي توصله إليها النغمة وتمزجه بها مزجاً ؟»[1].

وكما وازن مطران بين بناء الموسيقى الغربية، وتكرار الموسيقى الشرقية، يوازن بين شعرهم وشعرنا، وكانت مقدمة الجزء الأول من «ديوان الخليل» التي صدرت عام ١٩٠٨، ويمكن أن نقول فيها بما رأى بعض نقاده أن هذا الجزء الأول يتضمن أجود إبداعاته، كانت هذه المقدمة نقطة انطلاق لأقلام النقاد محققة الإشادة بوعي مطران بصناعة الشعر وتطور مفاهيمه عن الآراء السائدة في عصره، فما من ناقد كتب عن مطران أو درس شعره إلا وابتدأ من هذه المقدمة، وبصفة خاصة تلك العبارات الجلية التي شرحت فهمه لهندسة القصيدة، أو تحقيق مبدأ «البناء» في تآلف عناصرها، وقد احتفى بها النقاد وتناقلتها دراساتهم، إذ تقول: «**قال بعض المتعنتين الجامدين، من المتنطسين الناقدين: إن هذا «شعر عصري»، وهمّوا بالابتسام !!**

فيا هؤلاء ! نعم، هذا شعر عصري، وفخره أنه عصري ، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر !!

هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح، باللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها، مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة، وشفوفه عن الشعور الحر، وتحري دقة الوصف، واستيفائه فيه على قدر»[2].

هذه الفقرة من «البيان الموجز» هي التي تداولتها الدراسات النقدية لتدل على النقلة المهمة التي صنعها الخليل بالنسبة لبنية القصيدة، وهي أقرب إلى مطالب

---

(١) المصدر السابق – ص ٧٩.

(٢) ديوان الخليل – المقدمة، بعنوان: بيان موجز–ط دار الهلال بالقاهرة ١٩٤٩–ص ٩.

الوحدة العضوية وإن كانت لا تفي بكل مطالبها، وفي بقية «البيان» ما يضيف تحديدًا مهما، إذ يذكر مطران أن ما دعا إليه هو بداية يستكملها من يجيء بعده، لأن ما دعا إليه «هو شعر المستقبل لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعًا[1]»، وقد يضعف من اقتناعه، أو إقناعه لقارئه ما أشار إليه من احتفاظه ببعض ما نظم من شعر على الطريقة التقليدية.

وهنا يمكن أن نشير إلى مقالة نشرها الخليل في ما بعد تحدث فيها عن طريقته في نظم قصيدته فأشار إلى مبدأ «المعاودة والمراجعة[2]»، وهذا المبدأ فتح بابًا لاتهام الخليل بتجنب الثورية والنكوص أمام المواقف الوطنية، وقد سبق أن عرضنا لهذا وتحفظنا عليه من خلال موقف الخليل من البارودي، ومن وطنية مصطفى كامل، ومن مناصرته لقاسم أمين في قضية حرية المرأة، إلخ، أما الوجه الإيجابي للمعاودة والمراجعة فهو الوجه الفني (وليس النفسي) الذي يتجلّى في نقد الشاعر لقصيدته ومراجعة صياغته قبل أن يخرج بها على الناس، وهذا الوجه الإيجابي لمبدأ المعاودة اهتم به الدكتور إسماعيل أدهم في شرح أقرب إلى التقصّي مع التطبيق على إحدى قصائد مطران، فحين يعرض الدكتور أدهم للطور الأول من حياة مطران الفنية يقول: «**وأول شيء يطالعك من شعره مطاوعة الانفعال الشديد للاستجابة الهادئة التي تجعل للذهن مجالاً للتدخل لتصفية ألوان الإحساس وضبط المشاعر والعمل على تناسب الخطوط بين الصورة من حيث كمالها وسكينتها وبين الأسلوب من حيث الوضوح والجزالة. وطبيعة المعاودة من نفسه كانت تعطيه الوقت للعناية بالتفاصيل والجزئيات، ومن هنا كان شعره يخرج معبرًا عن فكرة مطردة تصاحبها مشاعر متسقة وإحساسات مسترسلة تصاحب الفكرة**»[3].

وبعد أن يعرض لقصيدة «يينا وفتح باريس» **يعود إلى تبيان فضيلة المعاودة وأثرها الفني، فيقول: «وطبيعة المعاودة من نفسه كانت تدفعه للعناية بتفاصيل**

---

(١) المصدر السابق – ص ١٠.

(٢) المعاودة، والمراجعة بينهما فرق كبير في ما نرى، وسنوضحه في هذا العمود لاحقًا.

(٣) إسماعيل أحمد أدهم – شعراء معاصرون – تحرير وتقديم أحمد إبراهيم الهواري – ج٢ – دار المعارف بمصر – (د. ت) ص ٢٦٩.

الأمور وجزيئاتها من حيث تجعله يعيد الكرّة بعد الكرّة على الشيء الواحد، فينزع منها مجموع أشكالها، ينزل منها إلى مقوماتها من الجزيئات والتفاصيل. وهذه العناية بجزيئات الأشياء وتفاصيلها كانت تسبغ على نظره الوجهة الموضوعية. والنظر الموضوعي كان يجعل مشاعره تلبس صورها من عالم الموضوع. ولكونها تحمل في طياتها التفاصيل والجزئيات كانت تتمثل للذهن شبحًا بتهاويلها وصورها وتصاويرها، ومن هنا يتقوّم الأصل الموضوعي في شعر الخليل»[١].

ويمضي الدكتور أدهم في توضيح أثر «المعاودة» في شعر مطران، وقد نبّه إلى العناية بالتفاصيل، ومن ثم تحقق الموضوعية في التصوير، فيتأمل ما يطلق عليه: «الطور الثاني من حياة مطران[٢]» فينتهي من رصد مراحل حياة مطران إلى عمله بالصحافة، ومن ثم نشر الكثير من قصائده بالصحف ؛ مجلة أنيس الجليس، ثم المجلة المصرية التي أنشأها، وقد أعاد مطران نشر هذه القصائد في ديوانه، بعد أن أدخل على صياغتها الأولى بعض التعديل. ولكن الدكتور أدهم لا يعيد مراجعة الصياغة إلى مبدأ المعاودة وحده، بل من باب أولى يعيده إلى تطور نفسية مطران واتساع تجاربه ومداركه. وهنا يقدم الناقد نصيحة غالية لنقاد الأزمنة الآتية حين يعكفون على فن مطران الشعري لدراسته، فيقول، بعد أن يشير إلى عدد من القصائد التي طالها التعديل: **«ومن الخطأ في مراجعة هذه القصائد الرجوع إلى صيغها النهائية التي أفرغت فيها في «ديوان الخليل» إذ يجب مراجعتها في صيغها الأولى التي نشرت بمجلة «أنيس الجليس» وذلك لأن الصيغ النهائية قد أخذتها القصائد بعد تشذيب جرى في فترة من الزمن تلت فترة نظمها ونشرها أولاً. وأنت إذ تراجعها في صيغها الأولى تتبين أن شاعرية الخليل كانت في ذلك العهد في طور التفتح، ومما لاشك فيه أن الخليل وجد من طبيعته الشاعرية ومن العوامل التي اكتنفته – وأهمها حبه – ما أزجى به إلى عالم الشعر، ومما لا ريبة فيه أن حب الخليل جعل نفسيته تتفتح.. وهذا يظهر من مقارنة شعره.. بيان هذا أن حب الرجل جعله منفتح النفس يحسّ**

(١) المصدر السابق – ص ٢٧١.

(٢) ينظر المبحث السابع من المصدر السابق – ص ٢٧٢ وما بعدها، بخاصة ص ٢٧٧، ٢٧٨.

بأدق النبرات، ويشعر بأرق الخلجات، مما جعل له – بحكم طبيعة المعاودة من نفسه – مقدرة على تصوير خلجات النفس ولوامعها وبدراتها، الشيء الذي لم يظهر الخليل من قبل حبه براعة فيه»[1] بل إن الدكتور أدهم يحاول أن يتوسع في مبدأ «المعاودة»، إذ لا يجعله وقفًا على الشعر، بل يراه مهيمنًا على الجانب الشعوري والسلوكي أيضًا، فبعد أن أجرى نوعاً من القراءة التحليلية لاتجاه المشاعر وحركتها في مطولة مطران الشهيرة «حكاية عاشقين »[2] يقول أدهم: «**وأول شيء نلاحظه هو أن شخصية الخليل تبدو من خلال قصة عشقه متحوطة الأسباب لا تنساق مع العواطف والمشاعر وإن أرسلتها في قوة، وذلك راجع إلى طبيعة المعاودة من نفس الخليل، التي تفسح لعقله مجالاً للتدخل في إحساساته ومشاعره وتصفيتها وضبط النسب بينها وبين العقل. وهذا التحوط يبدو واضحًا في تسجيله قصة حبه في «حكاية عاشقين»، في صورة كلها صدق وكلها حق. وقد وفق إلى ذلك دون أن يهتك سرًّا أو يرفع حجابًا**»[3]. لا يفوتنا هنا – حتى لا يختلط الأمر – أن نشير إلى الفرق بين مراجعة الشاعر لإبداعه، وهذا مما يؤثر عن سائر الشعراء قديمًا وحديثًا – والمعاودة التي أشار إليها الخليل مصوِّرًا إحدى نزعاته الخاصة التي عني بها نقاده واتخذوها مدخلاً لتحليل شعره. من المعروف أن كثيرًا من الشعراء يخفون «مسودات» قصائدهم، كما يتجاهلون الإشارة إلى التعديلات التي يدخلونها على أساليب دواوينهم عند إعادة النشر، (وهذا بعض ما أشار إليه الدكتور محمد صبري في عرضه لشعر شوقي في كتابه: الشوقيات المجهولة) ولكن الأمر – بالنسبة لشعر مطران لم يكن يتناول «مراجعة الشعر» وإنما «اتجاه» و«هدف» و«سيكولوجية» هذه المراجعة، التي حددها الدكتور أدهم في أنها كانت بقصد أن تفسح لعقله مجالاً للتدخل في إحساساته ومشاعره وتصفيتها، وضبط

---

(١) المصدر السابق – ص ٢٧٨ – ٢٧٩.

(٢) «حكاية عاشقين» مطولة من قصائد متتابعة تختلف في أوزانها وقوافيها وعناوينها، تشغل في الجزء الأول من ديوان الخليل ما بين ص ١٨٤ وص ٢٢٢، وينص في نهاية القصائد بعبارة: «انتهت حكاية العاشقين» أما عناوين القصائد والمقطوعات فهي – على الترتيب: آدم وحواء – اعتذار – أشعة رنتجن – مغاضبة – تذكار – القسم – عتاب – روعة نبأ – تكذيب النبأ – سعادة الحب – شقاء الحب – مثال في مرآة – إلى حبيب ميت – نغمة وذكري – الأثر الباقي – المنديل – دمعة على فقيدة – كان.

(٣) إسماعيل أحمد أدهم – المؤلفات الكاملة – خليل مطران (مصدر سابق) – ص ٢٨٣.

النسب بينها وبين العقل، وأنها نوع من «التحوط»، ولم يكن هذا هدف المراجعة التي يقوم بها الشعراء – عادة – لأشعارهم، إذ يبدون اهتمامًا بتناسب البنية الصوتية، وبخاصة في ألفاظ القافية، وتجنب الحواشي والمهجور من الألفاظ، وسلامة الانتقال من معنى بيت إلى معنى الذي يليه، وهذا يختلف عن معاودة مطران النظر في شعره.

ومن الدراسات النقدية الجديرة بالاهتمام التي عرّفت بجهد خليل مطران في تأسيس مبدأ الوحدة العضوية للقصيدة ما كتبه الدكتور محمد غنيمي هلال عن هذا الموضوع، وهو يحتفظ لخليل مطران بحق السبق، وإن كان يحتفظ لعباس محمود العقاد بحق الإشباع والتفصيل، وقد سبق أن أشرنا إلى مفهوم الوحدة العضوية، الذي يختلف عن الوحدة الموضوعية والوحدة النفسية[1]، فيشير محمد غنيمي هلال إلى قصيدة مطران في صدر ديوانه إذ رسم معركة (يينا) بين بروسيا وفرنسا، وما كان من هزيمة بروسيا، وتصوير حالة المهزومين النفسية في تلك الفترة تصويرًا بث فيه الشاعر خواطره الوطنية، من خجل الأحرار من موتاهم، على إقامة الأحياء منهم عبيدًا لأعدائهم، وقد دفعهم ذلك إلى الاستعداد للأخذ بالثأر حتى فتحوا باريس عام ١٨٧٠ فهدأت ثائرتهم[2]، كما يحتفظ للخليل بأنه أول من نبه إلى أنه لم يجد في الشعر العربي ارتباطًا بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة، ولا تلاحمًا بين أجزائها، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها وتوطد أركانها[3].

وكما أشرنا من قبل: لقد شغلت مقدمة مطران لديوانه (١٩٠٨) اهتمام النقاد، وعدّت فتحًا في تصور بنية القصيدة والعلاقة بين أجزائها، ومن هؤلاء النقاد من تعقب تطبيقاتها في شعره، كما رأينا في ما كتب إسماعيل أدهم عن أثر مبدأ المعاودة في الارتقاء بمستوى الصياغة. ومن المتابعات النقدية الطريفة ما كتبه الدكتور سعيد حسين منصور متعلقًا بقصائد الرثاء عند مطران، وما يجعلنا نعطي أهمية لهذا

---

(١) انظر عن هذه الفروق بين العضوية، والموضوعية، والنفسية ما كتبه الدكتور محمد حسن عبدالله في كتابه: مداخل النقد الأدبي الحديث – الدار المصرية السعودية – القاهرة ٢٠٠٥ – ص ٣٨ وما بعدها.

(٢) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث – مرجع سابق – ص ٤٠٠ ويتخذ الناقد من هذه القصيدة نموذجًا للوحدة العضوية في القصيدة التاريخية، التي لا يكتفي فيها بترتيب الحوادث ترتيبًا زمنيًا، بل لابد من ترتيب بعضها على بعض في سببيتها وتسلسلها الطبيعي.

(٣) المرجع السابق – ص ٤٠٣، ويقرر الناقد صدقية الدعوة التي أطلقها مطران بأنه نفذها في شعره.

الغرض من بين أغراض الشعر أن المراثي العربية – على مرِّ التاريخ – لم تكن تخرج عن طابع المبالغة في تعظيم شأن المتوفى، وعظم الفجيعة بفقده، فالرثاء غرض تقليدي جامد أو أقرب إلى جمود النمط نادرًا ما تستأثر فيه مرثية باهتمام النقاد لانفرادها بجماليات تخصها وتجعل منها نمطًا فريدًا. وهنا يقول الناقد عن الوحدة العضوية عند مطران: «**ولم يخل شعر الرثاء عند مطران من هذه الناحية، فنجده وقد رسم للفقيد صورة حية، يصور في كل جزء من أجزائها ناحية في حياته، أو صفة من صفاته، فإذا ما جمعت هذه الأجزاء كونت في نهاية الأمر تمثالاً صادقًا متكاملاً لا ينطبق إلاّ على صاحبه، ومن هنا كان فن الرثاء عند مطران قائمًا على أساس التصوير والتدقيق والوصف المتعمق، فلا يقف عند حد الحزن والبكاء، وقصائده في رثاء البارودي وحافظ ومصطفى كامل وغيرهم توضح ذلك**»(1).

إن مدى التجديد، وبخاصة في ما يتصل بمبدأ الوحدة العضوية، قدّره نقاد شعر خليل مطران بقدر كبير من التحرّي والموضوعية، وإذا كان ناقد أكاديمي مشهود له بالمعرفة الواسعة والدقة العلمية مثل محمد غنيمي هلال رأى أن «الوحدة العضوية» ماثلة في القصائد القصصية وتلك التي استمدت موضوعها من التاريخ لدى خليل مطران فإن الناقد لم يضنّ على مطران بأنه أول من نبّه إلى أهمية أن تكون القصيدة مرتبة الأجزاء يحكمها منطق في تدرجها، ومن ثم أورد الدكتور هلال تلك الفقرة من مقدمة الديوان التي تداولتها الدراسات النقدية في ما بعد «هذا شعر ليس ناظمه بعبده...» الخ، ولكن هذا «البيان الموجز» – كما صدّر له مطران يكشف عن مبدأ، ولا يكفي لإقامة نظرية أو التدليل عليها، ومن هنا جاء ذكر العقاد والعناية بطرحه لنظرية الوحدة العضوية، ولعلنا – الآن – أكثر اقتناعًا بإطلاق وصف «هندسة القصيدة» أو «رعاية التناسب في تسلسل القصيدة» على صنيع مطران، وليس هذا بالقليل، ومن المؤكد أن القصد منه ليس التهوين من دعوة مطران، وإنما تقويمها في ضوء ما عاصرها أو جاء في أعقابها بخصوص هذه القضية ذاتها (وقد ورد في كتاب ميشال

---

(1) سعيد حسين منصور: التجديد في شعر خليل مطران (مرجع سابق) – ص ١٥٢، ١٥٣.

جحا وصف قريب من هذا منسوب إلى شفيق المعلوف. تقول عبارته في وصف شعر مطران: شعر البناء الكامل بكل ما فيه من جمال هندسة ورواء فن[(1)].

وإن من الإنصاف لمطران وشعره أن نقول إنه – على افتراض – أن الخليل لم يكتب هذه المقدمة المثيرة، وأنه اكتفى بأن كان شاعرًا نشر على الناس شعره محققًا هذا المبدأ عن رعاية التناسب في بناء القصيدة واقتصارها – موضوعيًّا – على مقولة مركزية تدور حولها وتنبثق منها، تاركًا لنقاد الزمن الآتي استخلاص الأسس النظرية التي بنيت عليها هذه القصائد لكان في هذا كفاية، ولكان يعد عملاً عظيمًا مؤثرًا في مسيرة الشعر العربي، ولكان شعر مطران صرحًا قائمًا بذاته، يشار إلى ما قبله، في اختلاف عنه، وعن ما جاء من أقوال الشعراء بعده.

****

---

(1) ينظر: خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث – ص2.

العمود الثاني: الصورة الشعرية

وقد تأخر التفات النقد العربي – عامة – إلى مبحث الصورة الشعرية، على أهميته البالغة في إضفاء «الشعرية» على الكلام، منظومًا أو غير منظوم. وكذلك لا نجد اهتمامًا واضحًا لدى نقاد شعر الخليل بتجديده أو تقليده في التصوير المجازي خاصة، أما صورة القصيدة فقد أدرجت في سياق عنايته بالقصص الشعري، كما سنرى. إن اهتمام النقاد بعنصر الصورة يأخذ بدايته القوية في ما كتب العقاد حين تعقب بعض قصائد أحمد شوقي مبرزًا ضعف المعاني وسذاجتها، وسطحية الصور وعجزها عن أداء وظيفتها الإيحائية. كان هذا في كتاب «الديوان» في نقد الشعر (١٩٢١)، واستكمل العقاد رؤيته للصورة وفلسفتها في أماكن مختلفة من مؤلفاته[1]. يعد اهتمام نقاد شعر الخليل بما أبدع من صور محدودًا، وربما كان في هذا الالتفات المحدود حكم، لا نجزم بأنه حكم على شعر مطران، فلعله حكم على اتجاهات النقاد – على نحو ما رأينا في قضية «الوحدة العضوية»، أو هندسة القصيدة.

إن الدكتور إسماعيل أدهم، الذي ننظر إلى دراسته على أنها الأقرب إلى استيعاب تجربة مطران، وما فيها من تجديد، أدمج مبحث الصورة في إطار أكثر تنوعًا في مصادره وهو «الخيال» وما يتصل به من «العاطفة»، ولكن دراسات أخرى متأخرة حاولت أن توجه قدرًا من عنايتها إلى صور مطران، دون أن تحاول تأصيل موقفها من إدراك الصورة وتحديد وظائفها النظرية.

---

(١) وقد كتب عبدالحيّ دياب فصلاً ضافيًا عن معالم التصوير الشعري عند العقاد، وتعقب عنايته بتكوين الصورة، وعمل الحواس فيها، وشروطها النفسية واللفظية، وأهدافها، مستعينًا بما كتب العقاد في سائر مؤلفاته، بخاصة: الديوان، ومطالعات، وساعات بين الكتب، وابن الرومي، وغيرها.
يراجع: عبدالحيّ دياب: عباس العقاد ناقدًا: الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٥.
ينظر الفصل الثالث: الخيال – ص ٤٢٩ – ٥٣٣.

تدخل دراسة إيليا الحاوي «خليل مطران طليعة الشعراء المحدثين» بأجزائها الأربعة (١٩٧٨) في هذا السياق، إذ اتخذ عنوانًا فرعيًّا لكل جزء، وهذا العنوان مستمد من التقسيم على أساس الموضوع: المرأة المتألمة، والشعر البطولي، وشعر الوصف، كما قد يبدي اهتمامًا خاصًا بقصائد بعينها، وحتى هذا الاهتمام يتأسس على التقسيم لموضوع القصيدة وكيف أنها مكونة من موضوعات أو مقاطع أو مراحل (أطلق عليها مصطفى سويف مصطلح: الوثبات[١]) من ثم جاءت عنايته بالصور–بالحد البلاغي (التشبيه، والاستعارة، والكناية) أقل من عنايته بالصور في اللوحات الوصفية، وارتبطت بسياق العرض لقصيدة أكثر مما وضعت تحت ضوء التدقيق للكشف عن اتجاه الشاعر في هذا المحور من محاور تجديده الشعري.

إن منطلق إيليا الحاوي في إدراك ماهية الصورة وأثرها القوي في تشكيل القصيدة صحيح في جملته، فاستعانة الشاعر بالصورة تعني تجنب التعميم، لأن الصورة لا تكون إلا خاصة ومنبثقة عن إدراك محدد، لشيء مادي أو معنوي. «إن التعميم هو الآفة الأولى التي تسم التجربة بالظاهرية والخارجية والمباشرة[٢]» والناقد يقارب «الصورة» ولكنه لا يقتحمها، لا يقيم نقده على أساس من اعتبارها، حسب مواصفات النقد الصوري، أو عدها أساسًا حسب مطالب عناصر تكوين القصيدة، كأن يقول عن قصيدة «شهيد المروءة» – وهي أقصوصة: «إنها من ذلك النوع الميلودرامي الهش المباشر، والذي كان يخلب الألباب في ذاك العصر»[٣] كما يصف الشعر من هذا

(١) في كتابه: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – أشار الدكتور مصطفى سويف إلى أن الشاعر لا ينظم قصيدته بيتًا بعد بيت، وإنما مقطعًا بعد مقطع، مطلقًا مصطلح «الوثبة» الذي يعني مجموعة الأبيات المترابطة التي ينظمها الشاعر في لحظة ويسري فيها معنى أو تتشكل صورة ممتدة.
ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني – ط ثالثة – دار المعارف بمصر ١٩٦٩ ص ٢٦٧ وما بعدها.

(٢) إيليا الحاوي: خليل مطران طليعة الشعراء المحدثين (مرجع سابق) ج١ – ص ٣٤ وهنا نشير إلى بيتين لابن الرومي يبرزان أهمية التصوير وتجنب التعميم:

وغرير بحسنها قال صِفْها ... قلت أمران: بيّن وشديدُ
يسهل القول إنها أجمل الأشـ ... ـياءِ طُرًّا ويصعبُ التحديد

(٣) المرجع السابق – ص ٤١.

المستوى بأنه «الشعر المتنازل عن ماهيته[1]»، هذا دون أن يكون قد أسس لرؤيته التي تحدد متى يستحق الشعر أن يوصف بأنه «شعر»!!، غير أن إيليا الحاوي، في الجزء الثاني من كتابه يتقدم خطوة في اتجاه الصور، بتأثير – ربما – من نضج القصائد المختارة في إطار الموضوع، ففي معرض نقده التحليلي لقصيدة «الجنين الشهيد[2]»، يذكر الميلودرامية، وما يتبعها من المبالغة، ولكنه يلمس قوة التصوير ودقته في بعض مقاطعها، كما في قول الخليل يصف الفتاة (فتاة الليل):

وكم ضاجعَ الجوعُ الأثيمُ بهاءَها
فقبَّلَها حتى أجفَّ دماءَها
وكم ساعفَ الحَرُّ المُذِيبُ شقاءها
وكم نازعَ البردُ الشديدُ بقاءَها
نوائبُ تأتي كالليالي وتَستَتْلِي

يقول الحاوي معقبًا: «**وفي هذا المقطع يسمو الشاعر عن التقرير إلى التصوير. ومضاجعة الجوع لبهاء تلك البائسة تنمّ عما هو فوق الوعي وفوق ما تناله الحواس ويلمسه الإدراك. ومهما سعينا إلى تحديد المعنى فإنه يظل يتخطف ويموّج ويبارح. وهل إنه استدرك معاناة إنسانية فعلية، صامدة كانت مكتومة فغدت معلومة، وهل إن الصلة بين ما ينميه الشاعر إلى الجوع لا تعدو الترّهات البيانية والغلوّ البلاغي؟! يخيل إلينا أنه يتحسس عبر ذلك بالأشياء من الداخل، وأن المضاجعة تنوّه بأمر اللذة والإشتفاف، فكأنه كان يهصرها بين يديه، ويحدق بها من كل جهة وينال منها أقصى رحمها ويسحقها سحقًا. لعل الفتاة كانت تحس أن الجوع يتهتك ويلوي بها ويمتصّ رحيقها، وكأنه بعل لها وعشيق، يأكل نضارتها ويخوض فيها دون أن يكون لها قبل به، وتلك فلذة متفوقة، لو تكرّس الشاعر لها ولمثلها، لاعتفى شعره من ضلالات كثيرة، ولأحلّ كل آية أدبية في محلها، فلا يكون النثر قائمًا في متن الشعر**»[3]!! ليس

(١) المرجع السابق – ص ٤٦.
(٢) المرجع السابق – ص ٥٥ وما بعدها، ونص القصيدة في ديوان الخليل ج١ ص ٢٢٣ وذكر الشاعر أن مجلة أنيس الجليس اعتذرت للشاعر عن عدم نشرها بسبب موضوعها وتأثيره الصادم على قارئات المجلة.
(٣) المرجع السابق – ص٦٢، ٦٣.

هدفنا في هذه الدراسة أن نتقصّى مقولات وأفكار النقاد في ما يتصل بشعر خليل مطران، وإنما أن نعرف باتجاهاتهم، ومدى اكتشافهم لآفاق شعريته، وفطنتهم لمناحي تجديده، وإن الفقرة التي عقب بها إيليا الحاوي على مقطع واحد من قصيدة قصصية طويلة، لعل فيه كفاية لتبيان مدى وعيه بمطالب الصورة. فبصرف النظر عن الجانب التوجيهي أو التعليمي الذي يوجهه – بعد فوات الأوان – إلى مطران، وضرورة أن يعنى بالتصوير، وأن يتجنب استخدام النثر في متن الشعر، نكتشف أن استعارة المضاجعة (ضاجع الجوع الأثيم بهاءها) هي التي استولت على اهتمام الناقد، حتى راح يفصل في توابعها ومثيراتها ليصل بالمتلقي إلى نوع من الإثارة (الحسية)، وهذا مقبول وإن بلغ حد الإسراف، الذي يكشف غنى المصطلح وغيابه، ولو أنه أجرى الاستعارة (مضاجعة الجوع للبهاء) لكان في هذا كفاية، ولكان الاكتفاء بحد الاستعارة موصلاً لتعقب امتداد الصورة في تكرار «كم» الخبرية، وتعاقب الأضداد (الحر ثم البرد) وحتمية النوائب الماثلة في التشبيه (كالليالي)، ودلالة صيغة اسم الفاعل المتلبسة بالفعل الماضي: ضاجع – ساعف – نازع، لتأكيد هذه الحتمية. سنشير – بإيجاز – إلى وقفات ذات مردود في مبحث الصورة في الجزئين الثالث والرابع. ويبدأ الجزء الثالث بوقفة مع قصيدة: «حرب غير عادلة ولا هي متعادلة بين أمة كبيرة وأمة صغيرة[1]»، وهذه القصيدة ذات طابع تحريضي قومي، يصفها الناقد بأنها حققت التوازن بين التعبير بالنغم والتعبير بالصور والأفكار. ويقترب الناقد من الإشارة إلى المستوى الإنساني في الانحياز إلى مبدأ الحرية الإنسانية دون أن يحدده، مستعيناً بقول مطران:

بـــــــينَ الـــــــذيـــــــن يـــقـــاتـــلـــو
ن وبـــيـــنـــنـــا قـــربـــى الـــنِّـــقَـــمْ
مَـــــن يَـــســـتـــبـــحْـــهُ عَـــــدُوُّنـــــا
فـــلَـــــهُ بـــنـــا صِـــلـــــةُ الـــرَّحِـــم

وينسب هذه الصلة إلى الرومانسية[2]، فإذا بلغ قول مطران:

بـــــــادٍ بـــــهـــا عَـــــــلَـــــــمٌ عـــلـــى
عـــــلَـــــمٍ، أقـــــــامَ بـــــه عَـــلَـــم

(١) المرجع السابق ج٣ – ص ١٣، ونص القصيدة في ديوان الخليل ج١ – ص ١٧١.
(٢) المرجع السابق ج٣ – ص ١٥.

شرح هذا البيت بالكشف عن مرجعية المجاز فيه (دون أن يحدد المصطلح) فقال: والعلم الأول الراية، والعلم الثاني الجبل، والعلم الثالث هو الرجل العظيم. ويرجع الحاوي هذه النزعة اللغوية في تشكيل مادة هذا البيت إلى رغبة دفينة في نفس الخليل إلى مباراة شيخه، أو والد شيخه: ناصيف اليازجي في اللعب باللغة. من ثم لا يرى في هذا البيت إلاّ أنه «ضرب من الجناس كان يحسب فضيلة في عصره (عصر اليازجي) وقد تهافت وأملق في عصرنا وبات يعبر عن خدعة لغوية بلا طائل[1]»، وهذا حق لا يخلو من باطل، فالشعر – في صورته – لعب باللغة، ووحدة الجذر اللغوي (علم) واختلاف الدلالة بين الراية والجبل والرجل المشهود له، تصدر عن شعور عميق بوحدة المشهد، إن لم تكن وحدة العالم !! وقد تدل بعض الالتفاتات البلاغية على وعي موفق بأصول التصوير وغاياته، كما في تحليله للتشبيه في هذا البيت في وصف «فتاة الجبل الأسود»، وهي تكتسي بزي الفتيان المحاربين:

فـتـى كـالـصَّـبـاح بـإشـراقِـهِ
لـهُ لـفْـتَـةُ الـرّشـأِ الأغْـيَـدِ

فيقول: «وجه الشبه» إشراقه «**وهي فضلة لا ضرورة فنية لها، وأحرى أن تغفل كي يبقى للتشبيه ذهوله ومداه ولا نهائيته في النفس. والتشبيه ذاته هو أداة فنية بدائية، وإن كان الشاعر قلّما يغنى عنه. إنه متوسط بين الحلول الشعري والمقابلة النثرية، وقد لا يسيغه الشعر الكبير، إلا إذا كشف الشاعر عبره بُعدًا مغمورًا أو حقيقة ذاهلة، لا قبل للعرف الشائع بتداولها أو اقتناصها والتداول بها. ولعل الصباح دجّن غاية التدجين في الشعر وأوشك أن يغدو من مستحضراته الجاهزة**»[2]. ونود أن نختم جهد إيليا الحاوي في مبحث الصورة، وإن جاء مشتتًا في أثناء عرض القصائد، بهذا التعقيب الذي لاحق مقاطع من قصيدة «المساء»، وذلك لشهرة هذه القصيدة واطراد

(١) المرجع السابق – ج ٣ – ص ١٧.

(٢) المرجع السابق – ج٣ – ص ٣٥ – وانظر القصيدة في ديوان الخليل ج١ ص ١٧٩ وينظر أيضًا تعقيب الناقد على إسراف مطران في وصف حريق روما في قصيدته «نيرون» – انظر القصيدة في ديوان الخليل ج٣ ص ٥٠ وانظر التعقيب في كتاب إيليا الحاوي ج٤ – ص ١٩ -٢٠. وتعقيبه على وصف نيرون نفسه وصفًا حسيًا، وعلاقة الوصف العضوي بالصفات النفسية ج٤ – ص ٢٦، ٢٧.

إعجاب النقاد بها، أما الحاوي فقد كان له موقف آخر أكثر تفصيلاً، فبعد أن يشير إلى توازن الانفعال والعقل في المقطعين الأول والثاني يعرض للخيال فيراه محدودًا ضعيف الأثر، ليتوقف عند ما يطلق عليه الخيال التمثيلي الذي لا يوحد بين ذوات الأشياء بقدر ما يقرن بينها بالإضافة والمقابلة، كما في قوله:

تـغـشـى الـبَـرِيَّـةَ كـــدْرَةٌ وكـأنـهـا

صـعِـدَتْ إلـى عـيـنـيَّ مِـن أحـشـائـي

«ففي هذا البيت خيال افتراضي، توهم الشاعر به أن الكدر والحزن يطبقان على صدر العالم، بعد أن وشحه اليأس بوشاح القنوط والهزيمة، إلا أن العقل يلج إلى تلك الصورة ويخضعها لمنطقه، إذ علل الكدرة التي تغشى العالم تعليلاً ذهنيًا، عقليًّا، بالقول إنها صعدت من نفسه إلى عينيه، وهذا التعليل هو تعليل واعٍ، نابٍ، استحال به الشعر إلى فكرة تفهم وتعلل بوضوح، فالشاعر لم يصل إلى مرحلة اليقين النفسي المطلق الذي يخضع مظاهر العالم لحتميته النفسية وحقيقته الخاصة.. بخلاف ذلك ما نقع عليه في مثل قوله:

والأفْـقُ مُـعـتَـكِـرٌ قـريـحُ جَـفـنُـهُ

يُـغْـضـي عـلـى الـغَـمـرَاتِ والأقْـذَاءِ

فإن الخيال هنا هو خيال خالق استعار للأفق جفنًا، ونما إليه التقرح دون مقابلة أو استنتاج»[1].

ونمضي عن تلك الدراسة المطولة التي امتدت إلى أربعة أجزاء لإيليا الحاوي لنقلب صفحات دراسة الدكتور ميشال جحا، وهنا نلاحظ أنه مع اشتراك الدراستين في الإطار العام، وهو أنهما عن الشاعر نفسه (خليل مطران) وأنهما عن المحور نفسه أو ما يقاربه بدرجة كبيرة، إذ وصف أولهما الشاعر الخليل بأنه طليعة الشعراء المحدثين، ووصفه الآخر بأنه باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث، فتكاد تشعر بالتطابق، فإن الشاعر اللاحق (ميشال جحا، وقد صدر كتابه عام ١٩٨١) لم يستفد

(١) المرجع السابق – ج٤ – ص ٦٥، ٦٦.

من منهج سابقه ولا من مقولاته برغم فارق السنوات الأربع بين الدراستين !! وهذه إحدى سلبيات الفكر العربي في مجال البحث، وقد تكون عبارة «المعاصرة حجاب» ذات دلالة مؤلمة وغير موضوعية يرفضها الفكر نفسه الذي يزعم الناقد أنه يستخدم آلياته ويسعى إلى حقائقه. بل إن كتاب الحاوي الذي أنهينا حديثنا عن مدى اهتمامه بالصورة في شعر مطران ليس له ذكر في ثبت مراجع ميشال جحا على الرغم من اهتمامه الواضح بتعقب الدوريات في مصر ولبنان، واستخلاص أفكار من دراسات الأدب أو الشعر بوجه عام. وهذا يعني أن الكتاب الذي بين أيدينا (ربما) يحاول أن يتجنب القضايا والجوانب المثارة في سابقه، فلا يناقشها فضلاً عن أن يبني عليها. ليس أمامنا إلاّ أن ننحي هذا الأمر جانبًا، لنرى مدى اهتمام الدكتور جحا بالصورة في شعر الخليل. ويمكن – من حيث المبدأ – أن نشير إلى نقطتين: الأولى أن الناقد – مع اهتمامه بالتجديد والنص عليه في عنوان كتابه، لم يعط أية درجة من الاهتمام بالصورة من حيث هي مصطلح بلاغي / نقدي، له حدوده وآلياته وجمالياته المشكلة لأهم عناصر الشعرية. والنقطة الثانية أنه – في اقتناصه لبعض ما تيسر له من نصوص نقدية لباحثين سابقين أو معاصرين يمكن أن يتأولها بأنها عن الصورة فإنه يوردها وكأنها حقيقة مسلمة لا تحتاج إلى تعقيب أو حتى استشهاد بما يمكن أن يناسبها من أشعار مطران(١). ولقد عني إسماعيل أدهم بالصورة عند مطران عناية واسعة، وأشار الناقد أنه اطلع عليها ونقل عنها، ومع هذا غاب مبحث «الصورة» غيابًا شبه تام. إن المحور الذي أدار ميشال جحا عليه حديثه عن تجديد مطران، وإليه يسند تجديده المحدود في مجال الصورة هو نزعة مطران الرومانسية، تلك النزعة التي ينصّ الباحث على أن مطران استمدها أثناء قراءاته في الشعر الفرنسي، سواء في مرحلة باريس، أو بعد ذلك، وهذا ما لا ينازعه فيه أحد، ولكن ارتباط الصورة بالنزعة الرومانسية، وأنها محددة بها، لم يستفدها من غيرها (في مجال التجديد

(١) يشير الدكتور ميشال جحا في أول هامش من مقدمة الطبعة الأولى لكتابه أنه وضعه كرسالة مقدمة إلى الجامعة الأمريكية ببيروت، كتبت ما بين ١٩٥٥ و ١٩٥٧، ويذكر أنه أضاف الفصل الأخير فقط، وإذا كان هذا (قد) يفسر غياب مرجع الحاوي عن هذه الرسالة، فإن هذا ليس مسوغًا لأوجه القصور الواضحة، لأن المرتكز الذي لا يمكن الاعتذار عنه هو شعر مطران، واستيعاب ما تقدم من دراسات حول هذا الشعر، وهذا هو الحد الأدنى.

بالطبع) هو قول يستحق المناقشة ويصعب قبوله. وقد أشار إسماعيل أدهم، ومن بعده أشار إيليا الحاوي إلى صور رمزية، وصور برناسية في شعر الخليل، وهذا يعني أن الإفادة من الرومانسية ليست على سبيل الحصر، حتى وإن منحته بداية الجرأة على التجديد في هذا المحور، محور الصورة. ومع هذا يطرح الناقد مسألة مثيرة، استمدها من كتاب «فن الشعر» للدكتور إحسان عباس، الذي لاحظ أن مطران، حين كان في فرنسا، كان شأن الرومانسية قد انتهى، وكان الأدب قد تحول إلى الواقعية والطبيعية. ويشير ميشال جحا مؤكدًا وموطِّئًا لملاحظة إحسان عباس إلى أن العامين اللذين قضاهما الخليل في فرنسا كانت مدارس الشعر فيهما قائمة على تحطيم الرومانسية، فمن رمزية إلى واقعية إلى طبيعية إلى برناسية ومدرسة الفن للفن. ثم يأتي التساؤل: لماذا لم يتأثر مطران بهذه المدارس المستحدثة ؟ وهنا يتلمس جواب تساؤله في ثلاث اتجاهات، لا نجد استحالة في اجتماعها: أن مطران اطلع على كل هذه المدارس أو بعضها ولم يفهمه أو لم يرق له، أو أن إعجابه الرومانسي جاء عن طريق الإعجاب (الشخصي) بشعراء الرومانسية أمثال لامرتين وموسيه، أو أن علاقته بالأدب الراهن لإقامته كانت سطحية، وبخاصة أن أخباره في تلك الزورة غامضة، وتطفو على سطحها الاهتمامات السياسية (العمل ضد الدولة العثمانية) على الاهتمامات الشعرية.

إن ميشال جحا يطوّف حول «الصورة»، ولكنه لا يسميها، ولا تلفته تقنياتها، وإنما يراها ويحس بها إحساساً غامضًا كمعنى، أو مساحة مميزة من المعنى، إذ يعلق على قصيدة «فنجان قهوة» – بعد أن يورد عدة أبيات: «**في هذه الأبيات أيضًا تبدو رومانسية مطران الذي يجعل الحب الرباط الذي يشد العوالم ويجمعها، ويجعل الطبيعة تشاركه حبه، وتبلغ الرومانسية عنده حد الصوفية.. ولا شك في أن مطران قد أضاف إلى الرومانسية لونًا جديدًا من صوفية الشرق**»[١]. وحين يعرض لقصيدة «المنديل» يعقب:

«**هكذا يستطيع الشاعر المبدع أن يجعل من شيء تافه مثل المنديل موضوعًا رومانسيًا رائعًا، وقد ذكرت سابقًا أنه ليس هناك شيء رومانسي بطبيعته وإنما يصبح**

(١) ميشال جحا: خليل مطران باكورة التجديد (مرجع سابق) ص ١١٤.

الشيء رومانسيًّا عندما يضفي عليه الشاعر المبدع خياله وعاطفته فيلونه من خلال نفسه، وينقل قارئه إلى أجوائه وعوالمه»[1] فهذه الاقتباسات، وما يماثلها، تحوم وتقترب، ولكنها لا تحدد ولا تقتحم، وهكذا ظل مفهوم الصورة – في ذاته – غائبًا عن إدراك الناقد حتى وإن استعاره عن كتابات غيره، فقد نقل عن الشاعر الدكتور بشر فارس وصفه الشعري الرائع لخصائص شعر مطران، ليختم اقتباسه المطول عن فارس قوله «**ثم علمنا – نحن الشعراء – أن اللفظ وساطة لا غاية، وأن الصورة شرارة لا حكاية، وأن الحس يقتله الافتعال، وأن القصد بنيان متماسك لا حائط مرفوع هنا وطاقة منقورة هناك وزخرفة ملقاة في ما بينهما، ثم علمنا أن الروح للعبارة عصارة، فعلى قدر الخلجات تكون أنواع التعبير، وبقدر الخطرات تأتي ألوان التخييل، فأرشدنا على استخراج الدفائن الخاصة وصرفنا عن ترداد الملتقطات، وهدانا النزول إلى أعماق الضمائر حتى ينطق كل منا بحسب شعوره وهو حر، قد خلا لقريحته واستأنس لطبعه»**[2] إن هذا الاقتباس – عند من يتبصّر فيه، يمكن أن يقيم هيكل دراسة شاملة مستوعبة لأثر خليل مطران ونواحي تجديده في شعره وشعر مريديه. ويمضي الدكتور جحا في تصيد الاقتباسات من الدراسات التي عنيت بشعر مطران ليؤكد تفرده وتفوقه دون أن يعنى بتفاصيل الجوانب التي تطرحها، وتتجاوز المشهور من حديث وحدة القصيدة، والقصة الشعرية !!

وهنا ينفرد الدكتور صيّاح الجهيم – من بين الدراسات غير القليلة التي شغفها شعر الخليل – بأن يفرد للشكل في شعر الخليل فصلاً مستقلاً، يقسمه بين عناصره: بناء القصيدة – الصورة – الموسيقى والأوزان والقوافي، وبهذا يكون أول من خص مصطلح «الصورة عند الخليل» بعنوان، وإن يكن فرعيًّا في إطار الشكل[3]، والجهيم يعد الخليل «**أحد كبار خالقي الصور في الشعر العربي المعاصر، وشعره نبع ثرّ للصور**

---

(١) المرجع السابق – ص١٢٠، وانظر المثال ص ١٢٣ وحديثه عن الشعر الراقي، والمثال ص ١٢٦ تعقيبًا على قصيدة وردة ماتت، إذ يطيل الكلام عن التشبيه في القطعة من حيث المقابل الموضوعي دون أن يعنى بالترميز في الأسلوب.

(٢) المرجع السابق – ص ٢١٢.

(٣) صياح الجهيم: خليل مطران الشاعر (مرجع سابق) ص ١٢١ وما بعدها.